Radu Adrian



EDUCAȚIA PLASTICĂ

la orice vârstă

RADU ADRIAN

EDUCAȚIA PLASTICĂ
la orice vârsta

Ediția a II-a revizuită și adăugită

MANUAL PENTRU STUDENȚII FACULTĂȚII DE ȘTIINȚE ALE EDUCAȚIEI, EDUCATOARE, ÎNVĂȚĂTORI ȘI PROFESORI DE DESEN



ARS DOCENDI 2008
UNIVERSITATEA DIN BUCURESTI

Editor: Ioan Crăciun

Tehnoredactare: Radu Bogdan
Consultant ştiinţific: Radu Ioana

Editura Ars Docendi a Universităţii din Bucureşti
EDITURĂ CU PROFIL ACADEMIC ŞI CULTURAL,
RECUNOSCUTĂ DE CNCSIS
Şos. Panduri 90, sector 5, Bucureşti
Tel./Fax: +4 021 410 25 75
E-mail: arsdocendi@yahoo.com

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
RADU, ADRIAN
Educaţia plastică la orice vârstă/Radu Adrian - Bucureşti:
Ars Docendi, 2008
Bibliogr.
ISBN 978-973-558-349-1
372.8741

Coperta – Radu Adrian. Desenele de la Fig.: 91, 92, 93, 94, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 123, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 142, 143, 145 şi 146 aparţin autorului.

Lucrările copiilor au fost selectate de autor în grădiniţele din Câmpulung Muscel, Râmnicu Vâlcea şi Slatina. Desenele elevilor provin din Şcoala Generală Nr. 3 şi Colegiul Pedagogic "Carol I" din Câmpulung Muscel.

Foto coperta I – A. Diana, 4 ani,
Grădiniţa cu program normal nr. 1, Rm. Vâlcea.

Tipărit la Tipografia Editurii „Ars Docendi"

SUMAR

INTRODUCERE

Aşa cum se întâmplă în toată lumea fiinţelor vii, şi între oameni există diferenţieri privind rezultatele cantitative şi calitative ale muncii. Încă din epoca primitivă îndemânarea orientată mai mult spre o anumită activitate separă între ele primele şi cele mai importante aptitudini ale oamenilor, prin cunoscutele diviziuni ale muncii. Se deschide în felul acesta drumul viitoarelor talente şi genii care, trăind în societate, sunt percepute şi explicate diferit de oameni, în funcţie de timp, de spaţiu şi de conjuncturi sociale. În vremea Comunei Primitive cei care pictau animale în grote sau pe pereţii stâncilor nu erau consideraţi artişti. Creatorii acelor imagini, atât de realiste şi viu colorate, erau înşişi vânătorii care, prin isteţimea şi eficienţa îndeletnicirii lor, aveau cel mai bine imprimată în memoria văzului imaginea animalului urmărit pentru a fi vânat. În antichitate se credea că artistul era descendent al zeilor, iar romanticii considerau că talentul şi geniul sunt haruri divine. Mai aproape de cele lumeşti, Hegel demonstrează că un artist este dotat genetic cu posibilităţi de reflexie, alegere şi discernământ care ţin de un intelect dezvoltat peste nivelul mediu.

Începând din secolul al XIX-lea artiştii încep să fie cercetaţi cu aceeaşi atenţie cu care sunt admirate operele lor, iar problema aptitudinilor şi talentelor devine un domeniu al controverselor dintre psihologi. În epoca modernă numeroşi medici şi fiziologi au socotit, pe rând, geniul ca o halucinaţie (Lelut), ca o nevroză (Moreau de Tours) ori ca un rezultat al degenerescenţei (Max Nordau). Formându-şi teoriile pe aceste idei, criminologul italian Cesare Lombroso explică, de la nivelul profesiei sale, că toţi artiştii sunt marcaţi în copilărie de frustrări sau privaţiuni în satisfacerea unor imbolduri intime. Psihanalistul german N. Muschg consideră că opera de artă este produsul suferinţei ascunse a artistului, reacţie de apărare şi vindecare a unui organism rănit, aşa cum, în situaţii similare, scoica produce o perlă. Sărind peste cal, Alfred Adler susţine că talentul artistic este rezultatul compensator al frământărilor unui om marcat de carenţe în organismele senzoriale. El îşi sprijină teoria pe defectele auzului remarcate la Mozart, Beethoven sau Smetana, ori pe defecte ale văzului, ca miopia, astigmatismul ori daltonismul, care apar după un timp la unii pictori. Greşeala observatorului e că a văzut aceste metehne ca fiind permanente la artişti, şi nu ca un rezultat târziu al suprasolicitării organelor de simţ. Împinşi doar de dorinţa de-a semna, cu orice preţ, articole, medicii noştri nu vedeau că cele mai multe fracturi de

glezne se întâlnesc la sportivi, adică acolo unde rezistența anatomiei locomotoare este solicitată cu mult peste nevoile obişnuite.

Pentru cunoaşterea corectă a fenomenului numit *creativitate* vom arăta că un rol important în formarea talentului îl joacă *aptitudinea.* Aceasta e o particularitate individuală a omului care constă într-o stabilitate afectivă şi o promptitudine a reacțiilor motorii în posibilitatea de a atinge performanțe superioare în anumite activități. Aptitudinile pot fi explicate prin două componente: una genetică şi alta legată de însuşirea necesarului de cunoştințe pentru practicarea corectă a unei activități. Legat de primul aspect, menționăm că nu există aptitudine pur ereditară care să se manifeste fără exerciții.

În creație, practica e dirijată şi de *pricepere.* Aceasta reprezintă generalizarea experienței acumulate şi utilizarea dezinvoltă a deprinderilor prin transferul lor în situații noi sau în domenii diferite de activitate. Adunând *cunoştințe, deprinderi şi priceperi* la zestrea de *aptitudini,* prin munca sa, omul ajunge la rezultate superioare mediei.

Aptitudinile pot fi generale sau speciale. *Aptitudinea generală* e proprie insului care poate rezolva bine situații aflate în orice fel de activitate, iar *aptitudinea specială* e specifică persoanei cu pregătire profesională ori licențiată într-o anumită profesie.

Aflat pe o treaptă superioară, *talentul* reprezintă combinarea aptitudinii, a cunoştințelor, a deprinderilor şi priceperilor pentru asigurarea unei activități creatoare într-o activitate. Există *talent* în activități tehnice, artistice, literare, actoriceşti, sportive, pedagogice, muzicale etc. În felul ei, orice muncă dirijată de creativitate se poate numi artă, şi presupune talent. La baza dezvoltării talentului stau ereditatea, mediul şi educația. Ereditatea şi mediul se află într-o continuă şi deplină sinergie, participând împreună la formarea entității fiecărei persoane. Diferiți între ei, cei doi factori nu se pot lipsi unul de altul, întrucât absența unuia anihilează valoarea celuilalt.

Aşa cum s-a mai arătat, talent şi creativitate există în orice domeniu de activitate practicată de om. Creația este rezultatul unei dotări genetice speciale, în colaborare cu deprinderi, cunoştințe şi priceperi – însuşiri acumulate prin educație. Orice creație atrage atenția şi se impune în societate doar printr-o noutate superioară soluțiilor anterioare. Aşa încât talentul dă roade doar când se bazează pe experiență şi e mânuit de inteligență. Permanent talentul şi creativitatea au reprezentat forța motrice a dezvoltării societății omeneşti, de la primitivism la forma actuală, şi vor justifica, în continuare, progresele viitorului. În afara

factorilor amintiți care definesc creativitatea generală, cea artistică mai întruneşte sensibilitate, un plus de flexibilitate a gândirii, aptitudinea de a gândi abstract, multă originalitate, fluență ideatică, discernere între deosebiri şi asemănări şi capacitatea de a restructura, organiza şi elabora. Aşadar talentul artistic, aşa cu arăta şi Hegel, este mult mai complex decât restul talentelor. Ni se pare interesant că observațiile pretinşilor cercetători, citați mai sus, vizau doar autorii unor opere artistice, unele chiar din patrimoniul culturii universale, in timp ce creațiile tehnice, cum sunt cele semnate de Watt sau Edison, datorită avantajului lor material cunoscut imediat de societate, nu sunt explicate ca produsul unor subiecți atinşi de boli nervoase ori de insuficiența unor organe de simț.

Religia şi arta se cer înțelese, în profunzimea lor, ca principalele elemente prin care omul se rupe de animal. Educația puilor în scopul integrării lor în condițiile existenței specifice, există la majoritatea milioanelor de specii din regnul animal. Educația esteticii vizuale, însă, aparține doar omului. Mai mult chiar, observăm că această estetică, chiar şi creația artistică, îşi au rădăcinile în nevoia copilului mic, încă neîndrumat de adult, de a transmite prin desen idei, sentimente sau opinii despre sine ori despre modul cum înțelege el mediul în care trăieşte. Prin imaginile create, el aprobă, dezaprobă sau amendează lumea cu care vine în contact, pentru tiparele în care e constrâns să-şi adapteze structura nativă a spiritului. Cu mult înainte de a învăța scrierea cursivă, odată cu mersul pe picioare şi cu vorbirea, minorul e tentat să deseneze, şi o face din dorința, sau chiar nevoia, de a-şi expune pentru sine trăirile, ori pentru a le comunica altora. Concluziile pe care le expunem sunt formulate în urma unor studii îndelungate, pe grupuri de copii de aceeaşi vârstă, din toate etniile şi rasele umane existente.

Grafismul practicat la vârste fragede face dovada că toți copiii, prin natura firii umane, îşi fac intrarea singuri în viața spirituală a societății prin intermediul imaginilor artistice, chiar dacă ei nu ştiu asta. O dată priceput acest adevăr, avem convingerea că orice adult va vedea cu alți ochi *zmângăliturile* celor mici şi, chiar dacă nu le descifrează bine mesajul, doar privitul lor mai atent constituie o poartă deschisă pentru înțelegerea minorului. În multe sensuri copilul ne e dat încă de la naştere ca un întreg asemănător nouă, cu nevoi şi cu dureri. În mare, noi nu-i pricepem graiul, dar el îşi cunoaşte toate trebuințele şi ştie bine ce ne spune sau ce ne solicită când plânge, scânceşte sau gângureşte în perioada alăptării iar mai târziu, când desenează.

În legătură cu crearea imaginilor colorate, vom observa că predilecția subiectului de a aborda o gamă cromatică este dirijată în primul rând de structura sa psihică nativă şi abia în fazele următoare paleta sa evoluează şi se clarifică, o dată cu înaintarea în vârstă. Acceptarea unui univers cromatic mai larg e determinată de felul cum echilibrul lăuntric al minorului este marcat de intervenții externe. Problema interesează pentru că afinitatea spre o anumită culoare ori chiar respingerea acesteia, se poate uneori prelungi, aşa cum se prezintă fenomenul în copilărie, pe tot parcursul vieții şi asta pune în lumină particularitățile psihice ale subiecților maturi. Dezlegând sensul acestor afinități, cel inițiat are şansa de-a citi în sufletul omului şi de-a găsi răspunsuri – şi pentru sine şi pentru semeni – mai corecte decât cele oferite de îndrăgitul şi prea-mediatizatul horoscop de azi.

Totodată, pe parcursul său, lucrarea îşi propune familiarizarea cititorului cu un limbaj de specialitate care este suficient pentru înțelegerea fenomenului artistic autentic. Dorim ca acest limbaj să fie în aceeaşi măsură util şi în crearea unui bagaj de informații care să conducă lejer receptorul artelor vizuale la separarea lucrării artistice autentice de surogatele din domeniu, care apar frecvent pe simeze. Cunoaşterea corectă, spre exemplu, a principalelor elemente de limbaj plastic, reprezintă o deschidere spre înțelegerea celor mai simple şi fireşti aspecte ale esteticii vizuale, la fel cum cunoaşterea alfabetului înseamnă deschidere spre literatura scrisă, iar cunoaşterea notelor muzicale înseamnă apropiere de spațiul creației muzicale. Despre puncte, linii şi culori, aşa cum sunt ele structurate de pictor pe suprafața pânzei – mai bine zis, despre posibilitățile lor de expresie – s-a scris imens şi încă se va mai scrie, fiindcă cercetările nu se pot opri decât o dată cu apusul creativității artistice ori acest lucru nu poate fi posibil decât prin dispariția omului. Dăm, aşadar, informații despre culori, puncte şi linii aşa cum au fost ele cunoscute şi folosite până acum, adică aşa cum s-a făcut cu ele istorie. Nu ştim ce surprize ne rezervă viitorul. Oricum, nu suntem adepții ideii că prin computer se pot crea capodopere în pictură sau în desen. Lipsa emoțiilor spontane, a tensiunilor atât de specifice omului viu – ființă pe cât de rațională, pe atât de sensibilă – apropie aspectul tehnic al imaginilor produse de computer, de formele seci în expresivitate ale kitsch-ului, fenomen atât de discutat şi contestat de cultura ultimului secol.

Nu ne propunem să creăm o nouă metodică de predare a educației plastice la preşcolari şi şcolari şi nici schimbarea totală a programelor

didactice din domeniu. Apreciem chiar deosebita competență a programelor elaborate în urmă cu două-trei decenii de Ministerul Învățământului. Erau structurate separat pentru orice categorie de vârstă şi pentru toate disciplinele predate în şcoală. În privința desenului, astăzi, considerăm totuşi că e necesar un curent de aer proaspăt pentru lămurirea deplină a cadrelor didactice privind posibilitățile minorului de a recepta cu ochii săi aspectele reale din mediu şi chiar a modului în care el se poate angaja în crearea unor imagini artistice autentice, bazându-se pe cele văzute şi nevăzute. Preocuparea pentru dezvoltarea capacității creatoare a copiilor trebuie să rămână o constantă a activității didactice.

Cartea este concepută pentru a fi utilă atât educatoarelor şi învățătorilor care predau desenul la copiii mici, cât şi studenților care se pregătesc să lucreze cu şcolarii din gimnazii. Dar sfera relativ largă a observațiilor, care pleacă de la primele imagini create de copii şi ajunge până la formele mature ale artei create de adulții profesionişti, poate constitui şi un îndemn pentru cei care, din diferite motive, au avut mereu rezerve în testarea propriilor abilități artistice. Informațiile menționate în lucrare despre necesarul de instrumente, de materiale şi de tehnici folosite în creația plastică, considerăm că le sunt suficiente. Dorință de lucru să fie şi perseverență în starea de a face! Să nu uităm că Paul Gauguin, renunțând la o viață prosperă şi comodă, s-a apucat să picteze cu adevărat la 40 de ani şi a ajuns să eclipseze cu pânzele sale toate valorile artistice ale Franței şi nu numai, de la sfârşitul secolului al XIX – lea.

CAPITOLUL I

PREMISE PSIHOLOGICE ALE DEZVOLTĂRII GRAFISMULUI LA COPIL

Nu putem aborda problema educației estetice vizuale la copii fără să respectăm particularitățile de vârstă ale acestora, aşa încât se impune ca în prima parte a cursului să ne ocupăm cu prezentarea acelor caracteristici psihologice ale copiilor care sunt foarte importante structurii didactice a unei educații plastice eficiente. Aceste caracteristici trebuie considerate ca nişte repere psihogenetice, adică instrumente de descriere a stării dezvoltării psihice la un moment dat. Ele au fost stabilite în urma unor cercetări concrete pe populații de aceeaşi vârstă, pe toate continentele locuite, la toate rasele umane. Cu alte cuvinte, pentru înțelegerea desenelor create de copii, se cere mai întâi înțeles suportul emoțiilor care conduce la viziunile transpuse de ei cu multă sinceritate şi putere de convingere pe foaia de hârtie. Deşi par simple, elaborate facil, putem deosebi o mulțime de aspecte, specifice fiecărui segment de vârstă al copilăriei, al stării emoționale trăite sau a modului în care este percepută lumea. Când sunt mici, copiii nu sunt preocupați de crearea unor valori artistice. Ei nu dețin pentru a stăpâni actul creației nici măcar minimul de informații care să-i ajute la separarea formelor estetice de cele inestetice existente în spațiul în care trăiesc. Desenele lor ilustrează alte sfere, iar când unele dintre imagini corespund unor cote artistice, fenomenul e absolut întâmplător, dar mai ales ne plac pentru că sunt mulate pe gustul nostru estetic matur. La fel s-a întâmplat şi cu arta primitivă negroidă. Măştile africane n-au fost create pentru a fi admirate în expoziții, ci pentru a fi utilizate ca totemuri în practica religioasă vedică locală. Deşi ele însoțeau de mii de ani ritualurile, în secolul al XX - lea, prin extinderea fără precedent a tehnicilor şi viziunilor din artele plastice – mai ales a celei introduse de cubism – obiectele negroide de cult au intrat şi ele, pentru un timp, în sfera estetică a noii generații de artişti. De aceea, vom privi la început desenele celor mici cu ochi de psiholog şi nu de îndrumător de cerc artistic, pentru că acesta e tentat mai mult de obținerea din mâna copiilor, cu orice preț, a unor performanțe, mai mult sau mai puțin artistice, dar intens mediatizate şi onorate prin recompense ca şi cum ar fi reale valori artistice. Vom studia acele caracteristici care se formează încă din primele etape ale vieții şi se

dezvoltă intens în copilărie, dar mai ales în adolescență, când influența externă devine factorul decisiv al educației. Pentru asta vom accepta din start punctul de vedere al cercetătorilor din domeniu, care separă joaca copilului de actul desenării. Imaginea grafică realizată de minor nu reprezintă pentru el o distracție, chiar dacă, în multe din cazuri, e însoțită de bucuria realizării, sau de revelație. Cu puțină reținere, apreciem că doar fluidizarea culorii prin plierea hârtiei se poate numi *exercițiu-joc.*

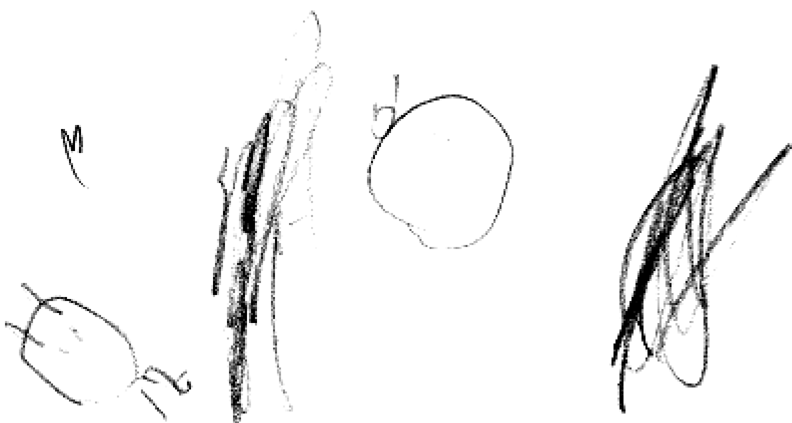


Fig. 1. Desen de copil care ilustrează idei.

I.1. EVOLUȚIA GRAFISMULUI ÎN FUNCȚIE DE ETAPELE DE DEZVOLTARE ALE COPILULUI

Medic generalist şi psiholog, Ioana RADU,
expert în bunăstarea copilului şi a familiei

Printre domeniile cultivate de psihopedagogia secolului al XX-lea privind înțelegerea copilului, producțiile artistice ale acestuia au prezentat un viu interes, desenul ocupând un loc privilegiat. Interesul nu vizează descoperirea unor valori artistice, ci conexiunile existente între copil şi stările sale psihologice, mai ales sub aspectul dezvoltării lui. Au fost efectuate cercetări laborioase asupra desenelor copiilor, cu

urmărirea minuțioasă a producțiilor grafice ale aceluiaşi copil de-a lungul mai multor ani. Astfel a fost subliniată evoluția specifică a grafismului în funcție de fazele de dezvoltare. Studiul evoluției desenului în funcție de vârstă făcea abstracție de predispozițiile artistice ale copilului, evoluția grafică însoțind dezvoltarea capacităților sale psihologice. S-a urmărit înțelegerea şi sesizarea stadiilor grafismului şi folosirea probelor de desen pentru realizarea unei evaluări a nivelului intelectual al copilului. Ideea utilizării desenului pentru evaluarea precocității sau întârzierii mintale a copiilor mici decurgea din descoperirea etapelor definite prin grafismul lor. Aceste etape au o puternică legătură cu modul în care copilul percepe realitatea, felul său de a gândi şi a simți fiind diferit de cel al adultului. Semnificația pe care copilul o dă obiectelor şi fenomenelor din jurul său este în funcție de experiența sa nemijlocită, de trebuințele şi trăirile proprii în plan afectiv şi motivațional, care nu întotdeauna corespund cu realitatea. Procesul adaptării sale la lumea socială nu se poate realiza prin forme similare activității adultului. Formele de activitate specifice copilului sunt jocul şi desenul, care corespund necesităților lui afective şi motrice şi îi facilitează asimilarea treptată a realului. În primul an de viață copilul este centrat pe propriul corp şi pe acțiunea proprie, într-un egocentrism pe cât de total, pe atât de inconştient. În cursul primelor optsprezece luni se efectuează treptat decentrarea, în urma căreia copilul îşi va putea situa locația ca un obiect între altele, într-un univers format din obiecte permanente, structurat spațio-temporal şi guvernat de legi şi fenomene a căror cauzalitate este evidentă. Dar cauzalitatea e conştientizată ca obiectivă şi adecvată doar după o lungă evoluție, ale cărei faze inițiale sunt centrate pe acțiunea proprie a copilului şi nu ține seama de legăturile spațiale şi fizice inerente schemelor cauzale materiale. Jean Piaget numeşte această cauzalitate inițială magico-fenomenistă (femomenistă, fiindcă orice acțiune poate produce ceva, potrivit legăturilor anterioare observate şi magică, pentru că este centrată pe acțiunea subiectului). Abia către sfârşitul perioadei senzorio-motorii, cu începere în jurul a 12 luni, pe măsură ce universul este structurat de inteligența senzorio-motorie potrivit unei organizări spațio-temporale şi a recunoaşterii obiectelor permanente, cauzalitatea se obiectivează şi se spațializează, astfel încât cauzele acțiunilor şi reacțiunilor vor fi recunoscute în afara copilului, care va fi conştient de raporturile între cauză şi efect şi de necesitatea contactului fizic şi spațial pentru obținerea acestora. Către sfârşitul stadiului senzorio-motoriu copilul va

deveni capabil de a găsi soluții la problemele cu care se confruntă prin combinări interiorizate, mentale, care duc la înțelegere sau la insight. Constanța perceptivă apare, de asemenea, în primul an de viață al copilului. Constanța mărimii (perceperea mărimii reale a unui obiect situat la distanță, indiferent de micşorarea lui aparentă) şi constanța formei (perceperea formei reale a obiectului, indiferent de unghiul din care acesta este privit – profil sau față) apar într-o formă aproximativă în a doua jumătate a primului an de viață şi tind să se perfecționeze până la 10-12 ani, uneori chiar mai târziu. Interesantă este apariția până la această vârstă a fenomenului de supraconstanță a mărimilor, caracteristic şi adultului, exprimat prin supraestimarea dimensiunii obiectelor depărtate.

Piaget vorbeşte despre apariția în jurul vârstei de doi ani a funcției semiotice, fundamentală pentru evoluția conduitelor ulterioare şi care constă în posibilitatea de a reprezenta exteriorul (un semnificat: obiect, eveniment, schemă conceptuală) cu ajutorul unui semnificant diferențiat, care nu serveşte decât pentru această reprezentare: limbaj, imagine mintală, gest simbolic. Alți autori numesc această funcție simbolică. Aceasta poate fi observată doar o dată cu posibilitatea evocării mintale a unui obiect absent. Astfel, după un an şi jumătate, către doi ani, apare la copil un ansamblu de conduite care implică evocarea reprezentativă a unui obiect sau a unui eveniment absent şi care presupune folosirea unor semnificanți diferențiați. Sunt subliniate cinci conduite care apar aproximativ simultan şi care presupun funcția semiotică:

a) imitația amânată, adică imitația unui model în absența acestuia;

b) jocul simbolic sau de ficțiune, în care semnificantul diferențiat este tot gestul de imitație, dar însoțit de obiecte care devin simbolice;

c) desenul sau imaginea grafică este considerat intermediar între joc şi imaginea mintală şi apare doar după doi ani sau doi ani şi jumătate;

d) evocarea verbală a unor evenimente care nu au loc în prezent.

Ca obiect al interesului nostru în această lucrare, desenul sau limbajul grafic al copilului este pentru acesta atât un mijloc de luare în stăpânire a lumii exterioare la care el trebuie să se adapteze, cât şi o

modalitate de armonizare interioară în raport cu exteriorul. Desenul infantil apare aproximativ în aceeaşi perioadă cu jocul simbolic, având ca funcţie esenţială asimilarea realului la Eul copilului. Una din diferenţele esenţiale este că jocul simbolic îl eliberează, de obicei, pe copil de realitatea exterioară, în timp ce desenul va crea un echilibru între lumea interioară şi cea exterioară. Prin desen copilul va căuta să satisfacă atât cerinţele proprii, cât şi să se adapteze obiectelor din afară. Desenul se înscrie astfel, la jumătatea drumului între jocul simbolic, care oferă aceeaşi plăcere funcţională, şi imaginea mintală care presupune acelaşi efort de imitare a realului. Astfel desenul reprezintă uneori o pregătire a imaginii mintale, alteori o rezultantă a acesteia.

Pe de altă parte, desenul copilului reprezintă un limbaj, prin care el îşi transmite gândurile şi reprezentările lui despre sine şi despre lume. În timp ce limbajul vorbit este dificil de achiziţionat, iar cuvintele deseori trădează şi deformează gânduri şi situaţii, desenul este un mijloc de expresie privilegiat, care oglindeşte întreaga personalitate a copilului. În desenul său, copilul povesteşte grafic, fără ca aceasta să includă în mod necesar şi cuvintele; când se apelează şi la acestea, desenul este de multe ori punctul de plecare pentru povestiri reale sau imaginate. Nu întâmplător unii copii sunt auziţi cum îşi descriu imaginea creionată, explicând chiar în timp ce desenează.

Autori precum Luquet, Guillaume, Engelhart au studiat evoluţia desenului în funcţie de vârsta copilului. În cercetările privind desenul infantil au existat iniţial două puncte de vedere contrarii: una din abordări susţinea provenienţa esenţialmente realistă a primelor desene, deoarece urmează modele efective, fără aportul imaginaţiei. Se susţinea că imaginile grafice dirijate de ficţiune apar mult mai târziu. A doua teorie este susţinătoare a idealismului, considerând că primele încercări grafice ale copilului oglindesc doar conţinutul psihic intern al acestuia, fără a avea corespondenţă cu realitatea înconjurătoare. Este meritul lui G.H. Luquet (1927) de a aduce o nouă viziune, valabilă şi în zilele noastre, conform căreia desenul copilului este până la vârsta de 8-9 ani esenţialmente realist ca intenţie, dar el începe prin a desena ceea ce ştie despre un personaj sau despre un obiect înainte de a exprima grafic ceea ce vede. Astfel, realismul desenului urmează mai multe faze, timp în care copilul dă formă experienţelor sale şi îşi cristalizează ideile despre lumea în care trăieşte şi numai după 9-10 ani este preocupat să redea imaginea grafică a ceea ce vede.



Fig. 2. Mâzgăleala unui copil care ține bine creionul în mână.

Primul stadiu al grafismului este cel al mâzgălelilor. El apare după vârsta de un an / un an şi jumătate, fără a fi însoțit însă de vreo intenționalitate. Creionul este la această vârstă doar o prelungire a mâinii iar copilul nu realizează vreo legătură între urmele lăsate de creion şi mişcarea mâinii sale. Interesul său este stimulat doar de urmele lizibile, pe care le va trasa peste tot, în toate direcțiile, fără să ridice creionul. El declanşează prin mişcările mâinii o energie nedirecționată, dar care îi dezvoltă abilitatea de a face urme. S-a observat o coincidență între primele mâzgăleli şi învățarea mersului. Copiii care se dezvoltă greu nu vor fi capabili de a ține creionul la această vârstă.

Înainte de primul stadiu al mâzgălelilor a mai fost descris stadiul petelor, prea puțin luat în considerare din cauza aparentei lipse de semnifica-ție (când copilul pus în fața culorilor, va face pete, aşa cum pătează şi cearceaful). Unii psihanalişti atribuie copilului care pătează aceeaşi plăcere cu cea de a murdări. Trebuie totuşi să atragem atenția că la această vârstă în mintea copilului a murdări nu are semnificația pe care o percepe adultul. Înțelegerea petei de culoare implică un efort mult mai mare şi mai complex decât deprinderea de a mâzgăli prin linii.

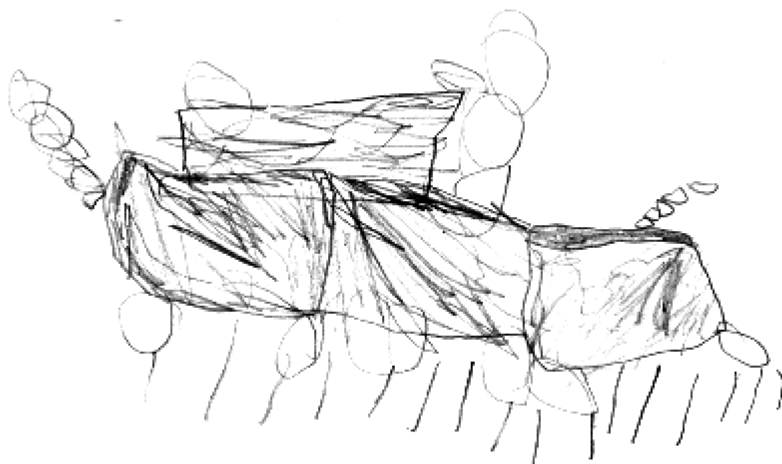


Fig. 3. Desen „mâzgălit”care, pentru copil reprezintă ceva - Neferu Robert, 4 ani.



Fig. 4. Culori fluidizate. Lucrare creată de un copil de 2 ani şi jumătate



Fig. 5. Pată fluidă creată de copil de 3 ani.



Fig. 6. Pete dirijate. Lucrare creată de un copil de 3 ani.

La început pata colorată apare ca urma lăsată pe o suprafață curată de mâna copilului murdărită în diverse materii fluide şi aspectul ei este oarecum asemănător cu forma petei de pe aşternut. Dar trebuie să separăm pata elaborată volitiv – ea înscriindu-se în primele forme de cercetare şi inițiere în artă plastică a minorului – de cea de-a doua, care nu-i decât urma unei nevoi biologice şi apare indiferent de voința subiectului.

Intenția copilului de a reprezenta ceva în desen apare între doi şi trei ani, în timp ce începe să descopere că anumite mişcări ale mâinii cu care ține creionul conduc la apariția unor linii cu aspecte diferite. Astfel, o reprezentare grafică neintenționlă poate deveni intenționlă pe parcursul finalizării ei. Este bine să notăm că până aici, un an şi jumătate, uneori doi, stadiul mâzgălelilor joacă un rol foarte important în evoluția desenului infantil pentru că în această perioadă copilul învață tot ce-i trebuie despre linie şi chiar despre posibilitățile ei de expresie, pentru a crea mai târziu imagini.



Fig. 7. Linii dirijate. Copil de 2 ani.

Interesant este că în grafismul său operează mai întâi cu pete de culoare şi linii, punctul fiind descoperit mult mai târziu, chiar ultimul dintre cele trei ele-mente principale de limbaj plastic (linie. punct şi pată de culoare). Şi miracol e că toate astea le învață singur, fără dirijarea adultului sau influența unor aspecte din mediu. Aşa încât, între

doi şi trei ani, formându-şi necesarul de cunoştinţe despre linie, intuind ceva şi despre pată, apare şi intenţia de-a conferi semnificaţii mâzgăliturilor sale, prin analogie cu obiectele reale pe care le priveşte. Momentul acesta al desenului e cunoscut în literatura de specialitate sub termenul de realism fortuit sau al doilea stadiu al mâzgălelilor.

Observăm că intenţia de a reprezenta ceva nu precede desenul, ci îl succede. Dar, mulţumită lungii perioade de exersare din stadiul anterior, linia cu care desenează e bine stăpânită, corectă, uneori chiar în duct continuu, nu fărâmiţată, incertă sau retuşată, ca în cazul celei de analiză pe care o va practica la altă vârstă, când va face studii în desen după obiecte sau fiinţe din natură. Până la momentul realismului fortuit nu a fost implicat nici un factor intelectual, fazele anterioare fiind direct legate de dezvoltarea funcţiilor organice ale copilului. Noua fază este mai avansată din punct de vedere psihic. Copilul încearcă să ţină mai bine creionul în mână, prin imitaţia adultului, şi devine mai atent cu posibilităţile de modelare a liniei intenţionând să dea o semnificaţie imaginii pe care o creează.

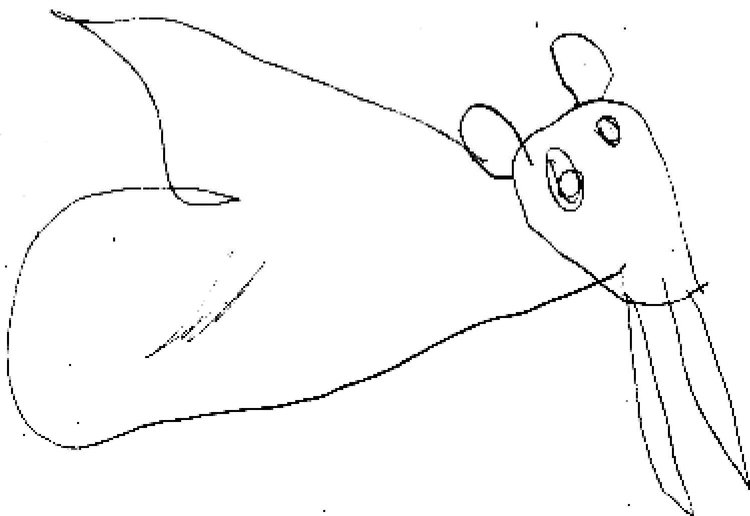


Fig. 8. Pisica. Desenul unui copil de 3 ani

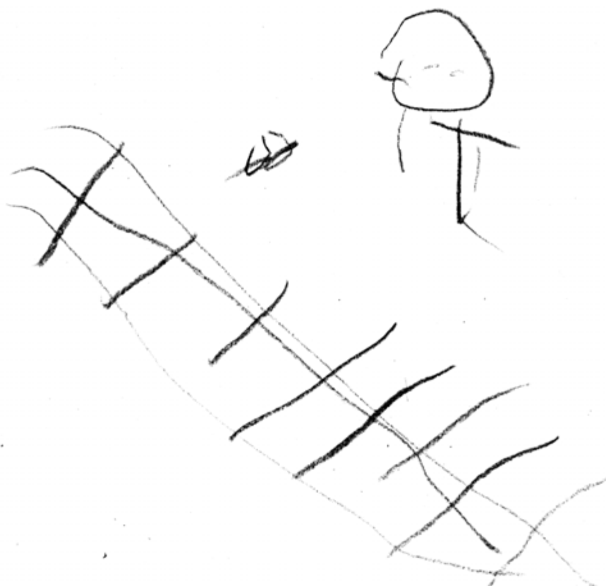


Fig. 9. Desen care ilustrează un gard şi un om. Copil de 4 ani.

Uneori apariția intenționalității se face simțită în cursul grafierii. Semnificația desenului va fi descoperită însă la finalul acestuia, când copilul pune formele determinate ale mâzgăliturilor sale în legătură cu aspectul anumitor obiecte. Începe să gândească în imagini. Nu rareori copilul va schița un anumit desen, după care va întreba adultul: ce am desenat? Aici atitudinea adultului trebuie să fie prudentă. Firesc este ca în fața acestei provocări să dirijeze într-un fel atenția copilului ca să dea singur un sens acelei reprezentări, să evite, cu alte cuvinte, să facă identificarea bazându-se pe gândirea sa matură.

Mai putem remarca uneori în faza realismului fortuit apariția unui realism ratat (realismul neizbutit sau fază de incapacitate sintetică), atunci când copilul trasează bucle închise sau loop-uri, cu scopul precis de a imita scrierea adultului.

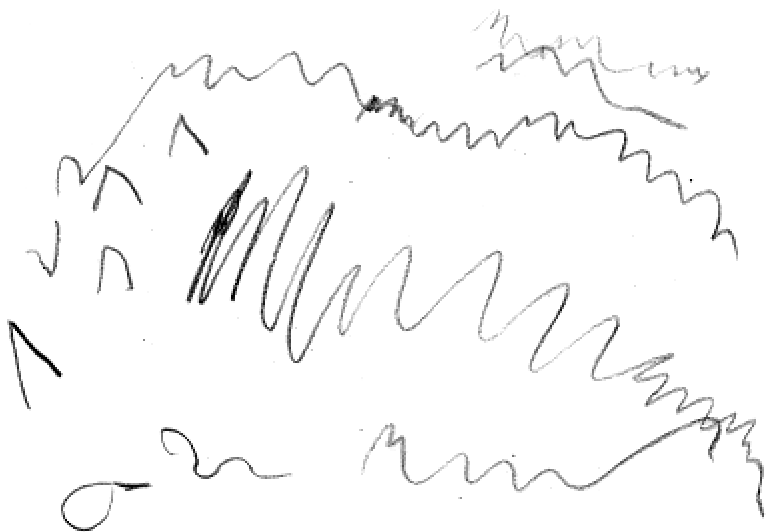
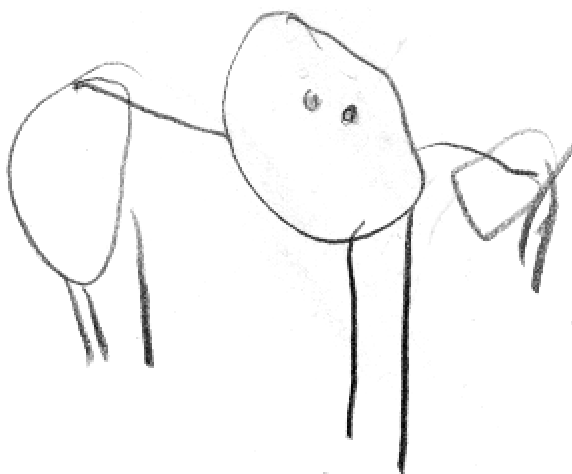


Fig. 10. Desen prin care copilul imită scrierea adultului. Copil de 3 ani.

Abia la trei ani copilul începe cu adevărat să deseneze, încercând să dea un sens reprezentărilor sale. Primele lui imagini sugerează jucăriile preferate, obiecte sau persoanele apropiate. Omulețul este unul dintre modelele dominante. El apare inițial sub forma omulețului-mormoloc, ilustrat printr-un cerc ce reprezintă atât capul cât şi corpul văzute din față şi cărora le sunt ataşate câte două perechi de linii sau bețe prin care reprezintă mâinile şi picioarele. Cu cât înaintează în vârstă, cu atât omulețul se îmbogățeşte în detalii. Cu toată intenția sa, copilului îi lipseşte capacitatea motrică de reprezentare fidelă a modelului. La această vârstă el are o viziune sincretică şi percepe mai degrabă ansamblul formelor decât detaliile. Atenția sa este limitată şi discontinuă, ceea ce se va reflecta în desenul său: preocuparea față de un detaliu va duce la uitarea celor desenate înainte.

La acest nivel pătratele, dreptunghiurile, cercurile, elipsele sunt uniform reprezentate prin aceeaşi curbă închisă, fără drepte sau unghiuri. Desenul unui pătrat este aproximativ corect în jurul vârstei de patru ani, şi este strâns legat de apariția celei de-a treia faze în desenul copilului, cea a realismului intelectual.


Fig. 11. Desenul ilustrează o situație ivită între un om şi animal. Copil de 4 ani.


Fig. 12. Omulețul mormoloc - Dobre Maria, 2 ani şi jumătate.

În stadiul realismului intelectual copilul începe să reproducă obiecte cu aspectul apropiat celor reale, cu elementele lor specifice, dar nu le poate reda înfăţişarea dintr-o latură, aşa cum sunt ele văzute firesc în mediu. El oferă în esenţă atributele conceptuale ale obiectului, fără a fi preocupat de perspectiva vizuală. Copilul include elementele care în realitate nu se văd, prin transparenţa acelor laturi care ascund conţinuturi cunoscute. El desenează interiorul casei care transpare prin peretele exterior sau corpul uman văzut prin haine.



Fig. 13. Desen tip Roengen - Bragă Miruna, 3 ani şi 10 luni.

Elementele cu mare importanţă sunt desenate din mai multe unghiuri de vedere, cu disocierea detaliilor, imaginile propunându-şi să reprezinte ceea ce copilul cunoaşte şi nu ceea ce vede. Faza realismului intelectual durează până în jurul vârstei de zece ani, uneori chiar mai mult.

Desenul omuleţului se îmbogăţeşte progresiv în perioada 4 -5 ani. În jurul vârstei de 5-6 ani, după un studiu statistic al lui Thomazi, apare delimitat corpul omuleţului printr-un al doilea cerc, văzut tot din faţă. Braţele sale se articulează la un nivel variabil de corp. Doar pe la 6 ani corpul apare complet şi articulat. 71,5% dintre copiii de 5-6 ani desenează membrele printr-o simplă linie. Membrele superioare pornesc direct din corp la 33% dintre copiii de această vârstă. Doar 4,3 % desenează umerii.



Fig. 14. Ilustrarea unei poveşti. Cartaleanu Iulia, 4 ani.



Fig. 15. Poveste cu doi copii. Carteleanu Iulia, 4 ani.

Variațiunile aspectului omulețului permit evaluarea inteligenței copilului, dar aduc şi informații esențiale despre nivelul cunoştințelor pe care le are un copil despre propriul său corp, deoarece când un copil desenează un omuleț, se desenează de fapt pe sine. Reiese din aceasta faptul că un copil se poate desena doar atunci când are conştiința propriei sale scheme corporale, adică atât a imaginii corpului său, cât şi a poziției sale în spațiu.

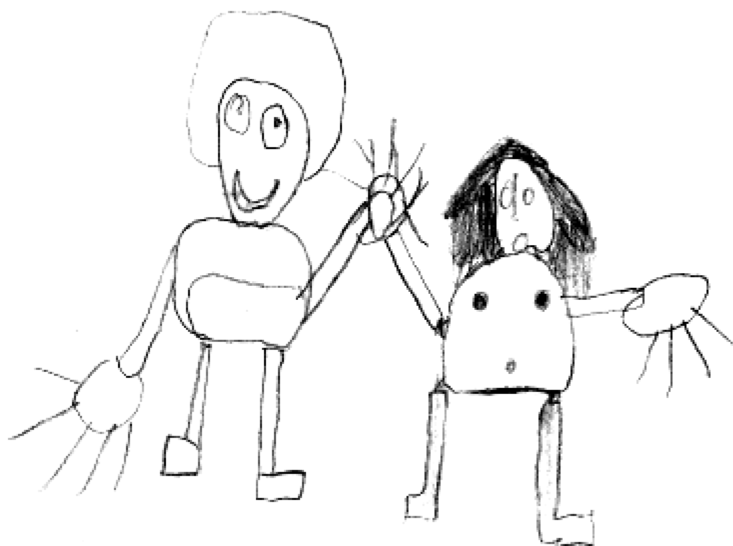


Fig. 16. Cei doi prieteni. Copil de 5 ani.

Caracteristică desenelor copiilor de 5-6 ani este rabaterea unor linii drepte, absența perspectivei, necoordonarea planurilor şi disproporția obiectelor reprezentate. Copilul la această vârstă prezintă dificultatea de a face diferențierea între verticalitate şi orizontalitate. El va rabate verticala şi o va culca în poziție orizontală. Desenul va exprima mai mult lumea personală a autorului său decât lumea exterioară. Când copilul va căuta să deseneze realitatea înconjurătoare, va obține mai mult o creație imaginativă decât o reprezentare fidelă a realului. Noțiunile şi reprezentările de perspectivă apar abia de la vârsta de 7 ani, prin înțelegerea schimbărilor de mărime sau de formă în funcție de punctul de observare, a reprezentării perspectivei în desen etc. şi se

cristalizează la 9-10 ani. Tot la 7 ani se observă apariția imaginii din profil a omului. Despre acest aspect Piaget susține că este atât de caracteristic încât poate constitui prin el însuşi un grad al dezvoltării psihice a minorului. În acest stadiu copilul ține cont de legăturile topologice: vecinătăți, separații, înfăşurări, închideri etc. Din intuițiile topologice se dezvoltă la 7-8 ani intuițiile proiective în acelaşi timp cu elaborarea unei metrici euclidiene, ceea ce înseamnă că apar cele două caracteristici esențiale ale realismului vizual. Începând cu această vârstă copilul devine capabil să anticipeze prin desen forma unui obiect ce i se pune în față, dar care trebuie desenat aşa cum ar fi văzut de un observator aflat la dreapta sau în fața copilului (se constituie dreapta proiectivă sau punctuală legată de conduita privirii şi perspectiva elementară).

Trecerea progresivă de la realismul intelectual la realismul vizual are loc între opt şi zece ani. Această trecere este legată de transformările complexe care încep la opt ani şi depind de numeroşi alți factori: nivel mintal, mediu socio-cultural, maturitate afectivă. La această vârstă copilul poate desena deja din memorie (predomină memoria mecanică, ce cunoaşte acum momentul de apoteoză, cea involuntară şi cea de scurtă durată). El reține preponderent ceea ce-l impresionează mai mult, de unde rezultă încărcătura evident afectogenă a memoriei şi, prin urmare, a celor reprezentate în desen. Raportul dintre posibilitatea de recunoaştere şi de reproducere se modifică, cu dezvoltarea memoriei reproductive, cu posibilitatea de reorganizare a datelor cunoscute. Este vârsta abandonării concepției animiste şi naiv-realiste despre lume şi de instalare progresivă a unei concepții realist-naturaliste. Conform stadiilor de dezvoltare stabilite de Piaget, copilul se află în perioada gândirii operatorii concrete, când se realizează trecerea de la cunoaşterea intuitivă, nemijlocită a realității (prin intermediul senzațiilor şi a reprezentărilor) la cea logică, mijlocită prin noțiuni şi relațiile dintre ele. Astfel, la şcolarul mic apare caracterul operatoriu al gândirii, adică posibilitatea de a manipula obiectele şi fenomenele pe plan mintal, fără a le deforma, păstrându-le permanența. El utilizează preponderent aproximații sau eliminări succesive. În jurul vârstei de 7-8 ani copilul înțelege fenomenul de conservare a cantității (prin modificarea formei unei bucăți de plastilină, nu se modifică şi cantitatea ei); la 9-10 ani se dezvoltă capacitatea de conservare a greutății (înțelege că un kg de pene este egal cu un kg de pietre); conservarea volumului apare abia la 11-12 ani (Piaget, 1972). Toate acestea se

reflectă în desenul copilului. Îndată ce devine critic şi îşi dă seama de defectele desenului său, între altele de imposibilitatea diversificării unghiurilor din care este văzut un obiect, se va limita la redarea obiectului văzut doar dintr-o latură. Va începe să lase deoparte ceea ce ştie despre obiect şi să-l reprezinte aşa cum i se prezintă el ochiului. Spiritul critic al gândirii (caracteristic, după unii autori, în mod special vârstei de 7 ani, când copilul foloseşte foarte mult guma de şters) este dominat către 8 ani de independența gândirii, care în jurul a 9-10 ani se îmbogăţeşte prin flexibilitate. Imaginația reproductivă cunoaşte, de asemenea, o ascensiune o dată cu apariția imaginației creatoare. Tot în această perioadă se formează dreapta vectorială (conservarea unei direcții), grupul reprezentativ al deplasărilor, asemănările şi proporțiile şi desăvârşirea măsurării după două sau trei dimensiuni, în funcție de un sistem de referință sau de coordonatele naturale. Piaget menționează că începând cu vârsta de 9-10 ani (niciodată înainte) majoritatea copiilor devine capabilă să traseze cu anticipație nivelul orizontal pe care-l va avea apa într-un pahar, căruia i se imprimă diverse înclinații sau linia verticală a catargului unui vas pus pe această apă (se desenează vasele, iar copilul indică orizontalele şi verticalele recurgând la referințe exterioare figurii, ceea ce nu ştia să facă înainte). Astfel, evoluția desenului este solidară cu întreaga structurare a spațiului, potrivit diverselor stadii de dezvoltare. Dacă în primii doi ani de şcoală primară predomină încă desenul infantil reprezentat într-un singur plan, deficitar în reprezentarea mărimii şi proporțiilor dintre obiecte şi fenomene şi cu un colorit estompat, cu un grad redus de originalitate, apelând frecvent la anumite clişee, în ultimele două clase ale ciclului primar conținutul tematic, perspectiva şi adâncimea desenului se îmbunătățesc considerabil. În toată această perioadă se dezvoltă capacitatea de a raționa în termeni de reversibilitate şi ireversibilitate, ceea ce pentru el era imposibil de înțeles până acum. Se schițează, de asemenea, stilul de gândire, adică modul personal de centrare a gândirii către un aspect sau altul din realitate (complex/simplu, abstract/concret, primar/secundar).

După 12 ani copilul va accede la ultimul stadiu al grafismului, cel a reprezentării în spațiu, când desenele devin mai artificiale, deoarece sunt mai laborioase. În ciuda tuturor achizițiilor, sarcina reprezentării grafice nu va fi deloc una mai uşoară, dimpotrivă, copilul întâmpină dificultăți în redarea realului văzut, mai ales a celor legate de stăpânirea mijloacelor tehnice de lucru şi cunoaşterea limbajului plastic necesar.

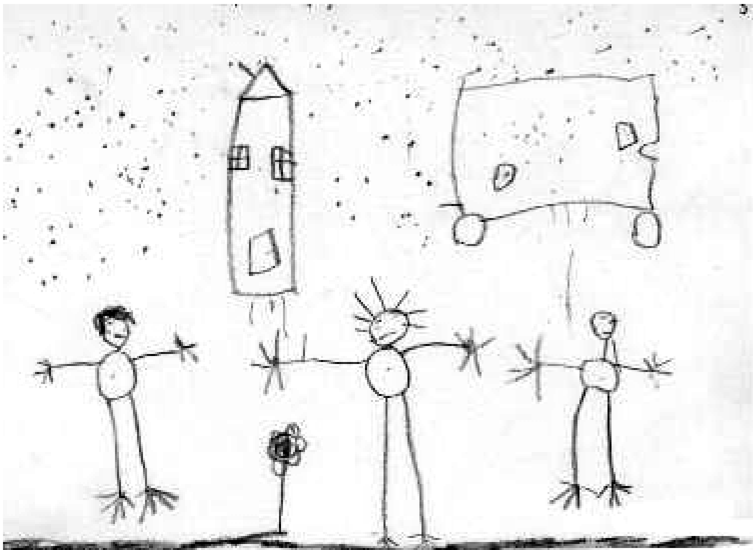


Fig. 17. Imaginea unui grup de trei oameni. Copil de 5 ani

La vârsta adolescenței timpurii, resursele grafice pentru imitarea realității sunt multiple, dar puberul își pierde parțial dorința de a se exprima prin desen, de frică să nu se dezvăluie prea mult. Este momentul în care preferă să utilizeze vorbirea sau scrierea. Acum se cere mai mult ca oricând stimularea din partea maestrului. Acesta, cu tact pedagogic, va evita critica iritantă şi va încerca, prin aprecierea corectă a produsului creat, ori a unor părți din el, să direcționeze subtil dezvoltarea abilităților adolescentului. Pentru că la această vârstă tânărul începe să aibă îndoieli în legătură cu talentul său grafic, începe să apară teama că nu se poate ridica la nivelul aspirațiilor sale sau ale semenilor.

Conținutul desenului a prezentat şi el un interes deosebit pentru cercetători. A fost observată predilecția naturală a copiilor de a desena obiectele înconjurătoare: animale, flori, peisaje familiare şi persoanele apropiate în îndeletniciri cunoscute. Cele mai preferate au fost observate a fi ființele umane. Dintr-un studiu efectuat de Anastasi pe câteva sute de copii din 41 de țări diferite, reiese că 71% dintre desenele realizate

spontan de aceştia au avut ca obiect oameni. Acest aspect este lesne de explicat prin prezența încă de la naştere a ființelor umane în preajma copilului, mediul acestuia fiind prin excelență uman. S-a observat, de asemenea, că acei copii cu mari deficiențe în dezvoltare sau cu tulburări psihopatologice neglijau ființa umană şi manifestau o preferință în desenele lor către obiecte sau alte reprezentări. Ținând cont de aceste aspecte, ființa umană a stat la baza elaborării unuia dintre cele mai cunoscute teste proiective cu aplicabilitate la copil, testul omulețului, cunoscut pentru prima dată sub forma testului D.A.M. (Draw a Man), cu o scală de evaluare a inteligenței în termeni de I.Q., elaborată în 1926 de psihologul F. L. Goodenough. Pentru notare, punctele sunt acordate în principal în funcție de prezența în desen a anumitor detalii (cap, gât, picioare, haine diverse etc.) şi într-o măsură mai mică, după corectitudinea proporțiilor şi după coordonarea motrice.

Diferiți cercetători au observat că prin aplicarea testului omulețului unii copii obțineau scoruri diferite față de cele obținute prin evaluarea cu alte teste clasice pentru măsurarea inteligenței, acest lucru fiind direct legat de gradul de adaptabilitate al copilului. Astfel, s-a concluzionat că desenul furnizează o metodă adecvată studiului dezvoltării individului, cu totul diferită de cea a testelor obişnuite de inteligență generală. Deci, nivelul atins de copil în desen are mai degrabă legătură cu contextul dezvoltării sale, cu factorii familiali şi mai puțin cu diferențele de inteligență. S-au constatat astfel la copiii delincvenți rezultate mai slabe la reprezentările grafice ale ființei umane decât la copiii bine adaptați social, de acelaşi nivel intelectual. Diferența se explică prin specificitatea infantilă de a simți, de a gândi şi acționa a copiilor delincvenți. Desenele acestora se caracterizează în mod constant prin lipsă de armonie şi incoerență internă (imposibilitatea de a finaliza cele începute, diferențe de maturitate între diferitele părți ale desenului, preferința pentru figuri stereotipe...). Analiza rezultatelor grafice după instituirea unei intervenții terapeutice a arătat că ameliorarea adaptării sociale este însoțită de o ameliorare a nivelului mintal măsurat prin testul omulețului, ceea ce a dus la întărirea convingerii că scala desenului măsoară mai curând factori legați de socializarea copilului. În acelaşi sens au venit constatările că bolnavii obțin note mai slabe, mult sub nivelul lor real, la acest test, ceea ce poate cauza erori grave în estimarea aptitudinilor acestora. Corectitudinea notelor poate fi relevantă doar în absența factorilor nevrotici sau psihotici, pentru că ei perturbă funcționarea mintală firească a copilului.

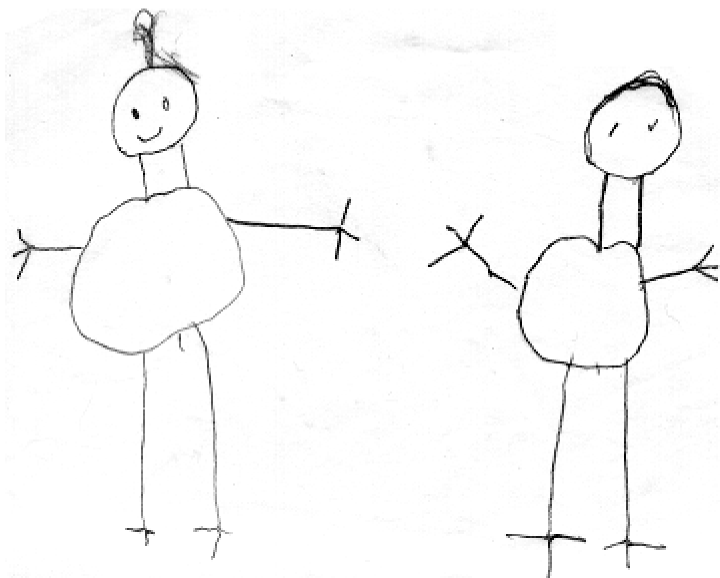


Fig. 18. Redarea incompletă a omului - Ştefan Oana, 5 ani.

Minorii care au un oarecare grad de debilitate mintală, dar cu o dezvoltare afectivă şi socială bună, reuşesc să construiască, să elaboreze şi să deseneze o imagine completă şi satisfăcătoare a fiinţei umane. Totuşi, cea mai mare parte a copiilor întârziaţi, tocmai prin neacceptarea socială, suferă de o absenţă a tandreţei şi a raporturilor umane satisfăcătoare, ceea ce transpare în mod dramatic în desenele lor, care vor fi cu mult sub nivelul lor mintal. Reuşita acestor copii este condiţionată de potenţialul lor afectiv şi se manifestă mai ales prin prezenţa detaliilor decât prin respectarea proporţiilor şi aspectului general calitativ al desenului. Astfel, testul omuleţului a ajuns să fie folosit ca un instrument de studiu al personalităţii totale a copilului. El permite, de asemenea, studierea globală şi aproximativă a nivelului intelectual şi a interacţiunilor cu celelalte niveluri de activitate ale minorului. În evaluarea desenului este absolut necesar să se ţină cont şi de mediul de dezvoltare al copilului, pentru a nu ne lăsa induşi în eroare de pseudo-deficienţa mintală care poate fi antrenată de carenţele cultural-educaţionale.

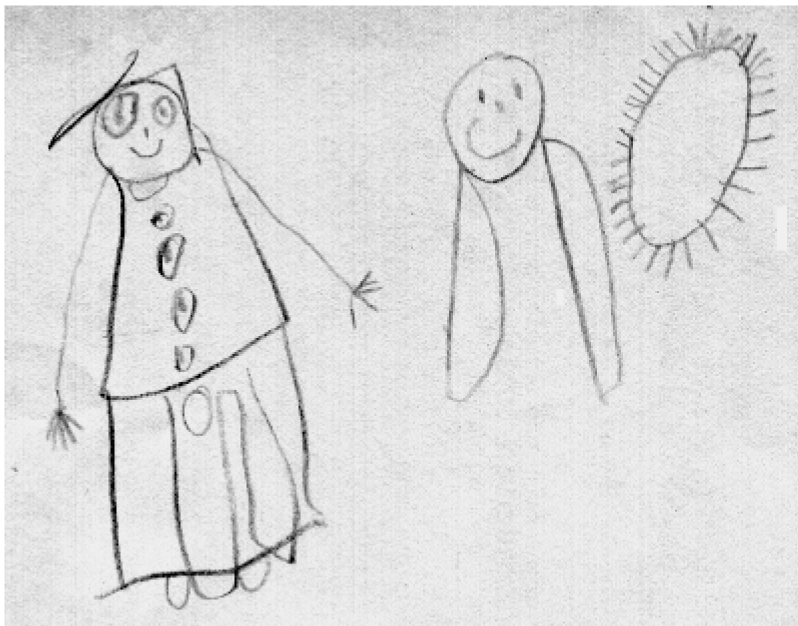


Fig. 19. Proba omulețul - Iordache Ilie, 3 ani.

Proba desenului omulețului, ca şi alte probe grafice, inclusiv desenul liber, a ajuns să fie folosită mai curând şi mai corect pentru depistarea trăsăturilor nevrotice şi a câmpurilor de tensiune caracteristice subiectului şi permit depistarea cazurilor patologice. Se poate evidenția, de asemenea, prin analiza desenelor copiilor, prezența unor tulburări caracteriale, a instabilității şi a imaturității emoționale. Amprenta personală a copilului, chiar sănătos, se traduce adesea prin omisiuni, detalii inegale, exagerări de umbre, ambiguități, toate acestea relevând blocaje sau conflicte specifice de personalitate. Existența tulburărilor afective se evidențiază prin asimetrii, dispersii, amestec de caracteristici primitive şi indici de maturitate în acelaşi desen şi detalii aberante.

Folosirea testului de desen ca metodă de măsurare a nivelului de inteligență este limitat, de asemenea, doar la o anumită perioadă de vârstă, el fiind nerelevant sub 5 ani sau peste 10 ani. În jurul vârstei de 10-12 ani vom întâlni în numeroase cazuri refuzul copilului de a desena

la comandă, refuz exprimat rareori în formă directă, ci mai degrabă sub forma unei autocritici ce traduce o anxietate privitoare la cerința adultului. Aceasta este mai pregnantă la adolescenți, prin modificarea atitudinii lor față de consemnul testului persoanei. Sursa refuzului s-ar găsi în totalitatea schimbărilor fizice, conflictele emoționale, problemele de adaptare care aduc după sine un dezechilibru şi modificări importante ale imaginii corporale, specifice perioadei pubertății. În desenul unei ființe umane, adolescentul va căuta să evite zonele de tensiune şi de conflict. Prin refuzul desenului el fuge de problemele sale, de tensiunea emoțională legată de exprimarea acestor probleme față de semeni şi chiar de conştientizarea lor. Este vârsta când desenul liber este mult mai util, aducând cu el consimțirea personală de angajare, dar de multe ori vedem cum refugiul în forme geometrice disimulează mai bine exprimarea de sine.

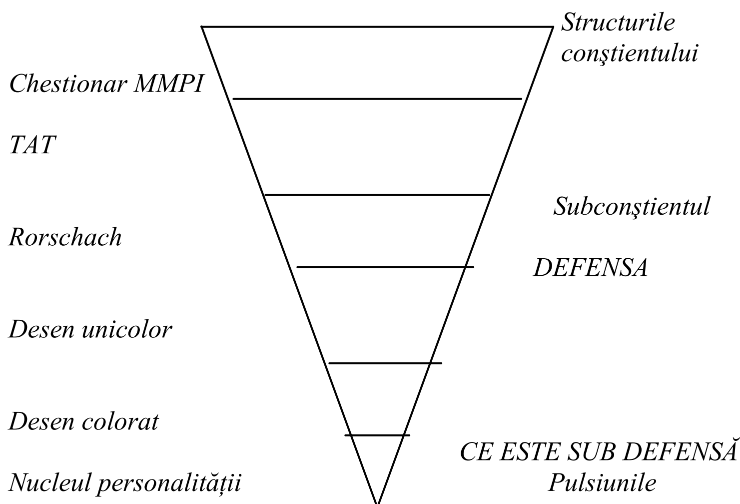


Fig. 20. Proba omulețul - Alexandru Dumitru, 4 ani.

I.2. DESENUL CA MANIFESTARE PROIECTIVĂ A PERSONALITĂȚII

Alături de expresia artistica, de valoarea creatoare, de calitățile grafice, desenul copilului reprezintă mai mult ca orice un mod de comunicare, un limbaj mai mult sau mai puțin ezoteric, un mod de dezvăluire a ceea ce simte copilul, a intereselor sale, a mecanismelor sale de adaptare şi integrare în lumea în care trăieşte. Desenele copilului pot fi descifrate din punct de vedere grafic, formal, în legătură cu particularitățile sale de dezvoltare şi din punct de vedere al conținutului, al mesajului izvorât din starea profundă a copilului, ce descoperă aspecte ascunse.

Folosit ca test proiectiv, specialistul încearcă să descifreze mesajul complex al acestuia. În lucrarea „Que nous disent les dessins d'enfants", Jaqueline Royer arată că dintre toate tehnicile proiective doar desenul permite depăşirea stării defensive a subiectului şi accesul la structurile cele mai profunde ale personalității. „Mai mult încă, desenul în culoare relevă nucleul fundamental al pulsiunilor" (Royer, 1995, apud. Muntean, A., 2001). Capacitatea comparativă a diferitelor teste proiective de investigare a structurilor profunde ale psihicului sunt redate de autoare în mod schematic astfel:



Inițiativa de a utiliza desenul în scop diagnostic este menționată în literatura de specialitate ca aparținând lui Traube (1938) care, ca urmare a experienței sale profesionale cu copiii dificili, a sugerat realizarea unei analize sistematice a desenului cu scopul de a evidenția anumite caracteristici specifice unei populații date. Pornind de la ideea că aceste trăsături ar trebui să fie similare în privința conținutului, stilului şi tehnicii, a declanşat prima cercetare referitoare la analiza desenului.

Karen Machover a adus contribuții importante în interpretarea desenului persoanei, utilizat inițial de Goodenough (1957) ca test de evaluare a nivelului de dezvoltare a copilului. Studiul aprofundat al acestui test din punct de vedere al aspectului proiectiv, al mesajului psihologic profund, a pornit de la constatarea că diferiți copii cu acelaşi nivel intelectual (măsurat prin teste de inteligență standardizate) realizau desene diferite, ceea ce ducea la clasarea copiilor la niveluri diferite de dezvoltare.



Fig. 21. Casa - Cartaleanu Iulia, 4 ani Imaginea conține dramatism. În afara liniilor tensionate, prin uşa din dreapta deschisă, o persoană iese având expresia plânsului pe figură.

Interpretarea desenului trebuie să respecte trei principii de bază, enunțate de Buck (1964), cu ocazia elaborării probei desenului: Casă – Copac – Persoană:

- interpretarea desenului trebuie să se refere simultan la elementele desenului şi la asociațiile făcute de subiect; acestea sunt necesare pentru înțelegerea desenului;

- fiecare element trebuie studiat în relație cu structura globală a desenului;

- rezultatele analizei trebuie raportate la datele anterioare, anamnezice ale subiectului.

Despre ce vorbesc desenele copiilor:

- conflictele subiectului – este important de evaluat dacă acestea se înscriu în cadrul normal al dezvoltării (conflictele de dezvoltare specifice anumitor perioade de vârstă) sau dacă au o conotație patologică;

- dinamismul individului, trăirile acestuia, natura relațiilor sale cu mediul;

- întreaga complexitate a personalității copilului, eforturile sale de adaptare la cei din jur;

- construcția sinelui.



Fig. 22. Casa - Dreptaru Teodora, 5 ani. Locuința este prezentată cu drag de autoare, cu flori în curte şi cu căldura din interior sugerată prin fumul hornului.

Descifrarea desenului se face la mai multe niveluri:

- nivelul narativ, care ne orientează asupra intereselor, preocupărilor copilului, a gusturilor, ambițiilor dar şi a neliniştilor sale;

- nivelul expresiv se referă la modalitățile de abordare a paginii, culorile, formele alese, cu valoare de comunicare a emoțiilor copilului;

- nivelul proiectiv primar care reflectă viziunea copilului asupra lumii ce transpare din stilul desenului, efectul global pe care acesta îl provoacă asupra privitorului; din acest punct de vedere, subiectul poate fi încadrat în tipul senzorial (epileptoid) sau rațional (schizoid) (după tipologia lui Minkowska);

- nivelul proiectiv secundar, mai profund, legat de inconştientul persoanei, care ne dezvăluie conținuturile refulate de care copilul nu este conştient şi nu le

acceptă ca atare; ele țin de manevrele defensive organizate. Pentru a pătrunde adânc înțelesurile mobilurilor inconştiente este utilă asocierea comentariilor spontane sau a unei povestiri pe care copilul o relatează pornind de la desenul efectuat.



Fig. 23. Casa - Craioveanu Andi, 5 ani. De locuința aflată pe un deal, în plină natură, cu soare, nori şi păsări pe cer, se bucură doi frați.

Se studiază, de asemenea, spațiul utilizat, culorile, formele desenate, dimensiunea, diferențele între diversele elemente ale desenului, bizareriile, detaliile stranii, forța sau slăbiciunea liniei, grosimii, amplitudinii acesteia, ritmul de trasare sau spațiul utilizat. În desen, însăşi foaia albă de hârtie ar constitui un stimul de bază, prin proprietatea sa de pasivitate care incită la exprimarea de sine (Kim Chi, 1989). Astfel, în interpretarea desenului, zonele albe ar fi la fel de importante ca şi cele desenate. Încercarea de a pătrunde în spațiile psihologice profunde ale copilului prin studiul desenului este justificată deoarece pentru copil desenul este un mijloc natural de a se exprima. Există o relație intimă între subiect şi desenul său, acesta din urmă fiind realizat în corespondență cu semnificanții copilului, care exteriorizează în acest mod de exprimare specificitatea dezvoltării sale, tentativele sale de adaptare şi de rezolvare a conflictelor şi organizarea propriei personalități.

Desenul copilului are legături intime cu maniera în care acesta îşi trăieşte corpul (schema corporală), cu semnificația afectivă a acestei trăiri şi apoi cu sistemul de apărare al Eului.

Elementele senzoriale ale bebeluşului se concretizează în jurul a doi poli contrari: cel al corpului tensionat, dur, încărcat de proiecții negative şi de întreaga gamă a emoțiilor sumbre şi cel al corpului destins, relaxat, învelit în senzații de bine, cuprinzător al emoțiilor pozitive, de dragoste, de confort, de fericire. Pendulând de la alb la negru, copilul experimentează în primii ani de viață anumite poziții intermediare, care îl determină să cunoască şi nuanțele de griuri emoționale. Condiția achiziției şi integrării termenilor intermediari este integrarea şi definirea clară a celor opuşi, ca prim sistem de identificare a ființei umane. Complexitatea şi stabilitatea spiritului uman impune necesitatea creării de poziții intermediare (S. B. Robert-Ouvray, 2001). În acest proces, copilul este creatorul senzațiilor intermediare, el îşi reînnoieşte senzațiile primare, în mod intenționat şi activ, amestecând albul cu negrul, turnând culoare pentru a obține în final propriul său produs creativ, senzațiile sale nuanțate şi îmbogățite. Un mediu relațional hrănitor, ce respectă ritmul primar al copilului va permite transpunerea senzorialului în simbolic. Crearea de intermediari şi surpriza copilului în fața propriei sale creații se exteriorizează în comportamentul acestuia. Reacția de surpriză a copiilor de 3 ani atunci când descoperă singuri urmelor creionului lăsate pe hârtie sau a noilor culori ce rezultă prin amestecarea altora, a lutului ce se înmoaie sub

acțiunea apei şi pătrunde printre degete, este o trăire ce priveşte nu doar realitatea materială a picturii sau a modelajului, ci este un proces de integrare psihică. Copilul este în întregime absorbit în fața noilor lui descoperiri. Intervenția brutală a adultului preocupat mai mult de curățenia externă a copilului şi a hăinuțelor noi cumpărate vine să suspende, să blocheze procesul creator, funcția cognitivă a minorului cu care, nativ, el este dotat pentru investigarea şi cunoaşterea lumii în care trăieşte, dar şi a propriei sale lumi interioare. Este cunoscută, de asemenea, înclinația copiilor de 5-6 ani de a caligrafia semne grafice sau desene pe perete. Ei sunt fascinați de spațiul larg aflat la dispoziția lor, spațiu pe care se străduiesc să-l delimiteze, să-l stăpânească, tot aşa cum învață la această vârstă să-şi înțeleagă, să-şi cuprindă şi să-şi controleze afectele. Este util în acest sens pentru părinți să ştie că punerea la dispoziția copilului a unui singur perete sau acoperirea acestuia cu coli mari de hârtie este mai utilă decât interdicția de a mâzgăli sau pedepsirea faptei sale că ar fi ceva urât, reprobabil. Nimic nu e mai grav decât depersonalizarea încă din faşă a copilului.



Fig. 24. Zbor - Cartaleanu Iulia, 4 ani. Desenul ilustrează trauma dintr-o situație neplăcută, după cum arată chipul fetiței şi al soarelui.

Prin desen copilul exteriorizează ceva din propria lui viață interioară, prin intermediul simbolurilor, imaginilor foarte personalizate şi cu o mare semnificație specifică. Decobert şi Saco (1995) au definit desenul ca purtător al unei reprezentări a procesului psihic ce relatează avatarurile unei relații de obiect. Chiar şi atunci când este pus să deseneze după model, copilul nu îl va reproduce fidel, ci îl va modela în funcție de propriile sale caracteristici psihice. În mod special desenul liber, fără model, este considerat o reprezentare a percepției sale despre lumea care-l înconjoară şi ca expresie a universului său interior, el ne indică maniera personală a copilului de a simți şi de a-şi simți mediul său interior. Corman (1970) afirma că desenul liber, executat fie de un copil, fie de un adult, oferă acces la viața conştientă şi inconştientă. Libertatea considerabilă pusă la dispoziția subiectului în desen îl antrenează pe individ, fie că doreşte sau nu, fie că ştie sau nu, să se auto-dezvăluie. Am putea vorbi despre o libertate impusă care plasează subiectul atât în fața dorinței cât şi a angoasei de exprimare a acesteia, datorită constrângerilor mediului şi ale Supra-Eului. Consemnul libertății permite accesul la lumea interioară a subiectului, maniera sa personală şi originală de a concepe realitatea exterioară şi poziția sa față de aceasta. Anzieu (1973) defineşte situația vidă pe care subiectul o înfruntă în fața desenului liber, folosind nu atât aptitudinile şi inteligența sa, cât resursele profunde ale personalității. Această situație vidă va pune în mişcare conflictele psihologice subiacente, angoasa şi regresia. Ea favorizează atenuarea refulării şi o anumită regresie, deschide calea către conținuturile refulate, conflictele şi dorințele inconştiente. Cu cât Eul este mai slab, cu atât situația vidă declanşează mişcări regresive şi pierderi ale controlului, care se manifestă între altele prin distorsiuni în desen. In lucrarea Les méthodes projectives, Anzieu descrie trei feluri de proiecții: speculară, prin care se reprezintă în desen un afect sau o calitate care aparține subiectului sau pe care acesta o doreşte, proiecția cathartică, prin care subiectul se reprezintă într-un personaj, altul decât cel cu care se identifică, prin trăsături care îi aparțin, dar pe care le respinge şi proiecția complementară, prin care intențiile care îi permit subiectului să-şi scuze propriile sale afecte sunt atribuite, de asemenea, unui alt personaj. Astfel, termenul proiecție folosit în tehnicile grafice este oarecum diferit de proiecția freudiană, în totalitate inconştientă, definită ca operație prin care subiectul expulzează în lumea exterioară gândurile, afectele, dorințele pe care le contestă sau le refuză în el şi pe

care le atribuie altor persoane sau lucruri din mediul său înconjurător (Ionescu, Lhote şi Jacquet, 1997).

Producţia grafică prezintă atât un conţinut manifest, indus mai mult sau mai puţin conştient de copil şi un conţinut latent, inconştient. Astfel, deşi desenul pune în evidenţă un aspect vizibil, el conţine şi un nivel ascuns. El serveşte drept proiecţie a corpului fizic şi a celui trăit ca purtător al dimensiunilor afective, intelectuale şi fizice. Conţinuturile latente subiacente sau simbolizate în conţinuturile manifeste sunt legate de imaginea corporală, de imaginile parentale şi de manipularea afectelor. Abraham (1977) menţionează că în desenul persoanei există o proiecţie în pagină a imaginii corpului saturat de experienţele emoţionale şi ideatice trăite de individ. Abraham şi Anderson (1965) explică acest aspect prin faptul că personalitatea se formează prin intermediul unui ansamblu de experienţe corporale (proprioceptivitatea, enteroceptivitatea, mişcarea), afective şi cognitive. Prin intermediul corpului se consumă o serie de conflicte ale diferitelor trebuinţe.



Fig. 25. Primăvara - Dreptaru Teodora, 5 ani. Fericirea autoarei de a fi laolaltă cu florile şi copacii este evidentă. Remarcăm sensibilitatea vie a liniei în duct continuu prin care sugerează arătura pământului, dar mai ales norii care plutesc pe cer.

Datorită acestor tensiuni, corpul relevă ceva din personalitate. Imaginea de sine se construieşte din copilărie, pornind de la fixațiile orale, anale şi genitale şi de la anxietatea generată de funcționarea corpului. Ea este influențată de traumatismele, bolile, suferințele şi regresiile din perioadele de dezvoltare. În medicina psihosomatică sunt explorate diferite segmente corporale din punct de vedere al semnificației lor afective. Aceste semnificații sunt exteriorizate în desen prin aspectul lor expresiv: omisiuni, întărituri, ştersături sau umbre, perturbările trasajului, efectele de perspectivă etc. Cu cât un afect este mai arhaic, el se înscrie mai profund în imaginea corporală şi în consecință, apare integrat în însuşi stilul desenului. Afectele şi conflictele survenite mai târziu în dezvoltarea copilului sunt reprezentate în cadrul distincțiilor dintre personaje, al apropierilor şi depărtărilor acestora..

În desenul persoanei, subiectul apelează la toate imaginile pe care le are despre el însuşi şi în bună parte, despre ceilalți. Imaginile personale, ale propriului Eu, se combină astfel cu imaginile sociale. Abraham (1992) situează grafismul la nivelul infra-verbal şi pre-verbal, cel mai aproape de scopul trăit. Acesta se află în relații arhaice cu obiectul matern, cu angoasele şi cu fantasmele generate de calitatea acestor relații. Ea a cercetat legăturile dintre identificarea sexuală şi imaginea corporală şi proiecția acesteia în grafism. Identificarea se construieşte, evoluează şi se structurează în relațiile cu sine şi cu celălalt sex, adesea într-o manieră ireversibilă, într-un corp care nu este echivalentul organismului.

Dolto (1979) şi Winnicott (1969, 1971) au studiat, de asemenea, legătura dintre relația subiectului cu mediul său afectiv primar şi imaginea corporală. Ei vorbesc despre introiecția relației primare cu persoanele semnificative ale copilului. Astfel, reprezentarea pe care copilul o va avea despre sine este intim legată de aprecierea relațiilor primare ca fiind bune, gratificante sau, dimpotrivă, rele, angoasante. În acest mod ei se referă la identificarea cu obiectul introiectat, care are loc prin prisma senzorialității şi afectivității copilului. El îşi formează o imagine de bază a obiectului, de care va depinde modul de reprezentare a celuilalt şi despre sine. Imaginea corporală a copilului se constituie progresiv, în mod dependent de prima relație şi influențată apoi de tipul viitoarelor relații care vor marca dezvoltarea sa afectivă. În funcție de gradul de securitate sau de angoasă determinat de aceste relații, copilul îşi va reprezenta lumea exterioară, reprezentare care poate fi sau nu conformă cu realitatea şi care va transpare prin desen, acesta conținând



Fig. 26. Autoportret - Sandu Ştefan, 5 ani. Autorul îşi asociază şi ambientul preferat.

reprezentările simbolice ale trăirilor copilului, ale lumii sale psihologice. Identifică-rile perturbate vor naşte sentimente de culpabilitate, fantasme sadice şi maso-chiste, angoase de castrare, confuzii în diferențierea sexuală, îndoială, perturbări ale stimei de sine. Toate acestea se repercutează în reprezentarea grafică.

Wallon, Cambier şi Engelhart (1990) notează două laturi ale desenului: una referitoare la subiect, la ceea ce este cel ce desenează, expresia de moment a existenței sale, a gândirii şi a interiorității sale şi o latură referitoare la obiect, deoarece prin desen se comunică ceva celuilalt iar elementele utilizate pentru a desena, amintirile, percepția, imaginile sunt împrumutate de la obiect.



Fig. 27. Autoportret - Calafeteanu Dana, 5 ani.

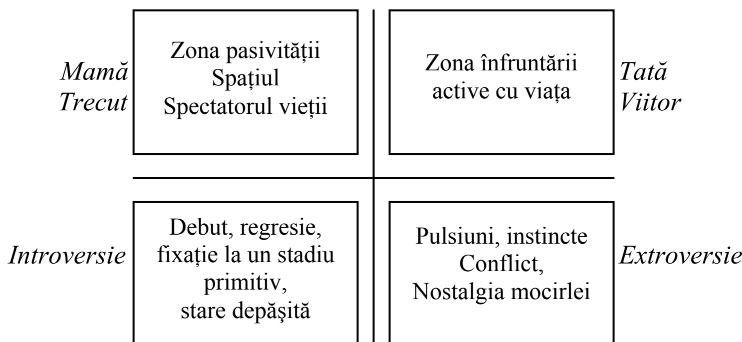
I.3. DIFERITELE ASPECTE ALE DESENULUI

Dispunerea elementelor în pagină

O dispunere metodică a elementelor în desen sugerează o funcționare normală, suplă a copilului, o bună inteligență; o dispunere foarte rigidă corespunde unei funcționări intelectuale controlate, unui Eu compulsiv şi unui Supra-Eu strict; o dispunere haotică ne indică deficiențe ale Eului, anxietate ridicată, uneori psihoze sau poate fi indicatorul unei deficiențe intelectuale.

Poziționarea în pagină a desenului.

Se consideră că plasarea desenului în pagină se face în funcție de locul pe care individul şi-l conferă în realitate. Koch (1969), în cunoscuta sa schemă a spațiului grafic, împarte foaia în patru sectoare de proiecție, aşa cum se vede în schema de mai jos:



Schema spațiului grafic după Koch

Kim Chi (1989) analizează dispunerea desenului în funcție de două situații: utilizarea zonei centrale şi restul amplasamentelor, dispuse pe verticală şi pe orizontală. Nu neagă dispunerea lui Koch, dar menționează că interpretarea pe axa stânga-dreapta trebuie făcută în analogie cu faptul că subiectul poate fi dreptaci sau stângaci. Pentru el, localizarea desenului în centrul paginii este primordială, acesta reprezentând locul proiecției Eului. Centrul desenului nu coincide

întotdeauna cu centrul geometric al foii. Machover (1949) şi Abraham A (1992) arată, conform experienţei lor clinice, că nu mijlocul geometric are importanţă, ci cel psihologic (al desenului). Utilizarea inflexibilă a centrării şi a simetriei ar releva o personalitate rigidă şi inflexibilă, mai ales în relaţiile interpersonale. Dacă centrul foii este lăsat gol, se presupune că ar exista lacune serioase la nivelul Eului. De la vârsta de 7 ani, centrul desenului plasat în zonele exterioare este considerat o anomalie. Abraham (1963) interpretează dispunerea elementelor în legătură cu poziţia în care se situează subiectul şi cu cea pe care crede că o are în relaţie cu ceilalţi. Ea specifică faptul că organizarea spaţială a desenului se referă la un întreg construct interior, care integrează senzaţiile interne multiple şi care sunt în legătură cu interacţiunile cu lumea exterioară. Subiectul poate avea sentimentul unei stăpâniri mai puternice sau mai slabe a spaţiului trăit. În acest sens, axa verticală ar conferi indicii asupra polarităţii optimism (sus-lejeritate, înălţare)/pesimism (jos-greutate, apăsare). Pe de altă parte, desenele executate exclusiv în zona superioară pot exprima un aspect de luptă sau de refugiu în imaginar ori spiritualitatea (Kim Chi). Conform lui Muchielli (1960) partea superioară a desenului reprezintă dimensiunea intelectuală a Eului, dar poate semnala, de asemenea, proiecţiile în viitor, riscul, iniţiativa, efortul şi anticiparea, ca şi fuga de prezent, evadarea către ireal, îndepărtarea de sine. Alţi autori fac referire la imaginaţie, idealizare şi vis sau orgoliu.

Grafismul executat strict în partea de jos a paginii poate indica o anumită tendinţă depresivă, frică de iniţiativă, un recul în faţa riscului, astenie, nevroză. Pentru Muchielli, partea inferioară a paginii face referire la materialism şi realizare, precum şi la proximitate şi la exigenţele personale. Corman (1970) leagă josul paginii de instinctele bazale, vizând confirmarea.

***Partea dreaptă** a paginii este interpretată ca fiind zona intelectului (Abraham), a expansiunii, a elanului către celălalt, către mediu, acţiune şi viitor (Muchielli, Kim Chi), dar poate trimite şi către angoasa de solitudine sau faţă de intimitate.*

Utilizarea părţii stângi are pentru Abraham o conotaţie mai personală, reflectând trecutul, Sinele şi sensibilitatea. Kim Chi leagă, de asemenea, stânga de trecut, dar şi de afectivitate, ceea ce evocă viaţa interioară, intimitatea, amintirile şi visele, dar şi fuga faţă de celălalt, de mediu, de acţiune, de viitor. Utilizarea preponderentă a părţii stângi ar semnifica, de asemenea, o dependenţă şi un ataşament ambivalent faţă

de mamă. Nu trebuie să uităm adaptarea semnificației acestei axe în funcție de lateralitatea persoanei (dreptaci sau stângaci).



Fig. 28. Peisaj de toamnă - State Ruxandra, 4 ani. Lejeritatea mânuirii pensulei dovedește multă dragoste pentru desen şi apariția unui decorativism.

Trasajul. *Traiectoria desenului şi organizarea trasajului sunt legate de motricitate, mai exact de calitatea acesteia, în mod special cea fină. Ea relevă funcționarea neurologică normală sau patologică, dar şi funcționarea afectivă. Modul de stăpânire a trasajului poate indica o bună adaptare socială şi o bună dexteritate a motricității fine (linie dextrogiră) sau, din contră, o dificultate psihomotrică şi / sau o tendință spre opoziție (traseu sinistrogir). Utilizarea celor două sensuri alternativ*

presupune dificultăți de organizare în plan cognitiv sau psihomotor. Linia de trasare ar exprima în mod deosebit emoția, intelectul şi maturitatea psihică. Copiii capabili de control asupra comportamentului exprimă acest aspect printr-un trasaj continuu în desenele lor, liniile discontinue-scurte fiind indicatorul unor tendințe impulsive. Liniile foarte scurte, rotunjite şi schițate ne trimit către anxietate, incertitudine, insecuritate şi depresie. Simbolismul liniei discontinue este corelat de obicei cu angoasa, meticulozitatea, ambițiile sau pulsiunile agresive. Liniile continue şi sigure constituie un semn al unei bune funcționări iar liniile nesigure, tremurătoare sunt asociate lipsei de stabilitate. Persoanele extravertite, de tip expansiv, primar, transpar în amplitudinea trasajului; persoanele introvertite, secundare, au trăsături mai scurte şi haşurate. După cum trasajul este mai apăsat sau mai uşor, putem să ne orientăm asupra tipului dinamic-energetic al persoanei: trasajul apăsat ar fi caracteristic persoanelor energice, sigure pe ele, dar şi agresive; cele cu un intelect slab au tendința de a executa linii mai groase, lipsite de rafinament; cele inhibate, nesigure, timide au un trasaj lejer, cu creionul abia apăsat pe foaie; la copiii timizi, retraşi, vom regăsi liniile fine.

Linia groasă şi susținută mai poate fi asociată cu instinctualul, senzualul; cea fugace, cu aspect de mâzgălitură, cu agresivitatea şi insatisfacția; atunci când este lejeră poate indica delicatețe, sensibilitate, iar în anumite cazuri timiditate, indecizie, lipsă de siguranță. Zonele caracterizate prin diferențe semnificative în calitatea trasajului sunt cele reprezentative pentru trăirea conflictului. Se discută, de asemenea, despre presiunea trasajului care poate indica o personalitate puternică, ambițioasă, afirmativă, tensionată, atunci când este puternică sau o tendință depresivă, inadaptare, personalitate ezitantă, indecisă şi fricoasă când linia este deosebit de slabă. Trasajul sigur şi ferm, fără a fi excesiv de apăsat, denotă încredere în sine, spirit de decizie. Linia reluată în repetate rânduri ne indică perfecționism, intuiție, indeterminare, până la compulsie (revenire la nesfârşit). Corecturile, ştersăturile repetate sunt frecvente la cei nemulțumiți de ei înşuşi, copleşiți de sentimentul neputinței, ambivalenți, conflictuali, compulsivi. Sentimentul de culpabilitate poate transpare prin frecvente adăugiri şi umbriri. Tăieturile prin una sau mai multe linii sugerează, de asemenea, o insatisfacție de sine.

Tipologia geometrică a liniilor a fost legată simbolic de apartenența la un sex. Astfel, utilizarea liniilor drepte, cu formă

pătrățoasă, este legată de agresivitate, specifică masculinității iar liniile curbe sunt atribuite feminității, reprezentând seninătatea şi grația. Subiecții cu caractere masculine, realişti, mai degrabă afirmativi şi opozanați, au trasaje cu precădere rectilinii; cei care manifestă predominant caractere feminine, delicați, sensibili, dependenți, nesiguri, care caută confirmarea din partea celorlalți, desenează mai multe linii curbe. Unii autori leagă trasajul curbiliniu de o personalitate sănătoasă, nonconformistă, iar trasajele rectilinii de personalitatea rigidă şi agresivă.

Orientarea descendentă în grafism ar sugera oboseală, neurastenie, depresie, în timp ce orientarea ascendentă ar evoca bucuria de a trăi şi intensitatea sentimentelor. Desenul orientat cu preponderență pe linia verticală centrală poate denota un efort de echilibrare afectivă iar evidențierea liniei orizontale centrale subliniază valorizarea contactelor interumane. S-a observat, de asemenea, că liniile verticale dominante sunt specifice subiecților activi, constructivi, uneori hiperactivi, cele dominant orizontale apar la subiecții conflictuali interni şi cu tendințe de autoprotecție. Desenele cu multiple zone murdare, dezordonate trimit către patologie cu fixație anală. Bogăția sau sărăcia desenului şi nivelul de finisare sunt influențate de intenționalitatea copilului, de înclinația sa de a răspunde solicitării adultului, dar şi de modul lui de raportare la lumea trăită. Desenele sărace, goale, arată o dificultate afectivă care copleşeşte persoana, cele confuze şi haotice indică o perturbare a legăturii cu realitatea, cele rigide, cu dispunere foarte schematică subliniază trăsăturile obsesionale şi rigide. Kim Chi subliniază că zonele albe ale desenului sunt la fel de semnificative ca şi cele desenate, sugerând interdicțiile, ținerea la distanță sau putând dovedi afecte clivate. Spațiul este utilizat în mod diferit după vârsta subiectului. Copiii sub 6 ani folosesc mai puțin spațiu în grafismul lor. De asemenea, la copiii de la 5 la 7 ani s-a observat o propensiune spre stereotipie, care se diminuează de la 7 la 11 ani.

Diferențe socio-culturale în grafism

Numeroşi cercetători au încercat să grupeze anumite caracteristici ale desenelor în funcție de diferite variabile: sex, vârstă, mediu, nivel de inteligență - Osterrieth şi Cambier (1969) au studiat desenele a peste 2700 de copii, Morval (1973) a analizat 418 protocoale

ale desenelor copiilor cu vârste între 5 şi 11 ani. Ca o concluzie generală, variabila mediu are o influenţă redusă asupra modalităţii de exprimare grafică, în timp ce variabilele sex şi vârstă au o importanţă considerabilă; sexul nu are o influenţă asupra scalei afective (organizarea internă şi conţinutul desenului), iar vârsta este corelată cu scala intelectuală (calitatea desenului). Pe baza a 647 de desene ale familiei în acţiune, executate de copii între 5 şi 13 ani, Abate (1994) susţine că fetele prezintă o superioritate calitativă în frecvenţa detaliilor iar băieţii în utilizarea umbrelor şi a profilurilor. Fetele dau, de asemenea, o mai mare atenţie în realizarea fiinţelor umane, prin importanţa emoţională specială acordată acestora. Explicaţia ar consta în importanţa mai mare acordată în societate frumuseţii corpului femeii şi în special feţei. Diferenţele culturale între desene se exprimă în mod special la nivelul relaţiilor spaţiale – distanţa între personaje, ocluziuni, gradaţia dimensiunilor şi mai puţin în conţinutul proiectiv. Anumite date sunt corect interpretate doar raportate la cultura căreia aparţine copilul. Valorile culturale vizând structura unităţii familiale şi rolurile parentale se reflectă în reprezentările pe care copiii le au despre părinţii lor în cadrul desenului familiei. De exemplu, datorită dimensiunilor mari ale familiilor africane, 23% dintre subiecţi nu se desenează pe ei. În funcţie de importanţa acordată figurii materne sau paterne ca autoritate, ea va fi reprezentată mai mare sau mai mică, iar capul familiei va fi în general primul personaj desenat. Nivelul de independenţă şi individualism al copilului este oglindit, de asemenea, în desene, prin distanţele dintre membrii familiei şi acţiunile atribuite acestora.

I.4. CULOAREA ÎN LUMEA COPIILOR

Alegerea culorilor este legată de intensitatea sau delicateţea afectivităţii. Culorile oferă informaţii pentru înţelegerea sentimentelor. Widlocher (1965) indică faptul că orice culoare are o valoare expresivă: tonalităţile opace evocă materia solidă, cele vii au o conotaţie aeriană. Organizarea culorilor poate lăsa impresia de armonie sau dezarmonie. Prioritatea formei asupra culorii (prin utilizarea creionului negru pentru contururi şi o paletă săracă de culori) indică o persoană raţională, în timp ce persoanele senzitive vor fi preocupate mai mult de culoare decât de formă. Intensitatea culorii denotă o afectivitate bogată, timidă şi nuanţată în cazul culorilor dulci sau intensă în cazul culorilor vii.



Fig. 29. Cu bunica la câmp - Lupeanu Marta, clasa a III-a. Memoria autoarei păstrează izolată pentru sine, plină de viață, o imagine trăită în copilăria mică.

Semnificația generală asociată culorilor

Problematica semnificației şi rezonanței afective a culorilor a preocupat în mod special cercetătorii din domeniul psihologiei o dată cu dezvoltarea psihologiei experimentale. Primul studiu românesc în acest domeniu este specificat în literatură ca aparținând lui Eduard Gruber de la Universitatea din Iaşi care a întreprins în anul 1892, în Laboratorul de Psihologie Experimentală al lui Wundt de la Leipzig (primul laborator de acest gen din istoria psihologiei) cercetarea intitulată Luminozitatea specifică a culorilor. În acelaşi laborator, cu aproape 20 de ani mai târziu, psihologul român Fl. Ştefănescu-Goangă a obținut titlul de doctor în filozofie cu teza Cercetări experimentale asupra tonalității afective a culorilor. Autorul stabilea relația existentă între culoare sau combinațiile de culori şi stările afective ale persoanei. Acestea ar fi încadrate între cei doi poli afectivi: liniştire şi excitare afectivă, cu corespondentele lor fiziologice: respirație cu ritm rar şi amplitudine mică, viteză şi circulație sanguină mică şi presiune slabă pentru liniştire şi ritm respirator rapid cu amplitudine mare şi stimularea

sistemului respirator pentru celălalt pol. O dată cu dezvoltarea ergonomiei, au fost notate anumite efecte fiziologice şi neuropsihice caracteristice diferitelor culori. Culorile închise au un efect depresiv, descurajant, negativ, cele prea vii sunt obositoare, culorile deschise au un efect stimulant, vesel, pozitiv. Roşul are efect stimulant asupra respiraţiei, circulaţiei sanguine şi tonusului muscular dar şi asupra funcţionării intelectuale şi dă senzaţia de apropiere în spaţiu; verdele are efect hipotensiv şi vasodilatator, este o culoare rece, liniştitoare, calmantă asupra sistemului nervos central şi dă senzaţia de depărtare în spaţiu; galbenul este o culoare veselă, caldă, care stimulează sistemul cardio-vascular, vederea, calmează psihonevrozele şi dă senzaţia de apropiere în spaţiu; albastrul scade presiunea sanguină şi tonusul muscular, calmează respiraţia şi frecvenţa pulsului, este o culoare foarte rece, liniştitoare, în exces poate provoca depresie şi dă senzaţia de depărtare în spaţiu; violetul creşte rezistenţa cardio-vasculară şi pulmonară, este o culoare rece, cu efecte excitante asupra sistemului nervos central, descurajantă, neliniştitoare şi dă senzaţia de apropiere foarte mare în spaţiu.



Fig. 30. Primăvara - Dejanu Alexandra, 5 ani. Deşi reprezintă flori, imaginea colorată în griuri, cu mult negru, atestă un subiect care preferă viaţa retrasă, izolată de grup.



Fig. 31. Părinții - Butnariu Beatrice, 4 ani. Desen în pensulă, în culori pure.

În alegerea practică a culorilor subiectul este pus în fața unei situații de opțiune, actul de alegere se presupune că implică întregul sistem motivațional al persoanei. Preferințele şi respingerile exprimate oferă puncte de reper pentru conturarea unei imagini despre personalitatea abordată de diagnostician. Max Luscher a folosit ca material util pentru explorarea personalității umane tocmai culoarea, pe care a denumit-o limba maternă a inconştientului. El a elaborat pentru prima dată un test al culorilor în 1947, folosit şi astăzi în psihodiagnostic şi cunoscut după numele său: Testul Lucher sau Testul culorilor. Testul pune subiectul în situația de a ordona anumite culori după preferința sa. Testul complet conține şapte seturi de culori sau subteste, preferată fiind însă forma prescurtată, care se rezumă la opt culori: roşu, galben, albastru, verde, violet, ocru, gri şi negru. Deoarece nu intră în interesul lucrării de față prezentarea succintă a acestui test, ne vom opri doar la anumite date pe care le considerăm semnificative în general şi care sunt desprinse din studiile lui M. Lucher. Astfel, se consideră că propensiunea către culorile fundamentale (galben, roşu, albastru, verde) ar exprima dezvoltarea armonioasă a persoanei, în timp ce respingerea uneia sau a mai multor culori de bază ar fi un semn al dezechilibrului.

Asocierea culorilor în diade are, de asemenea, semnificații psihologice:

- albastru-verde: indivizi pasivi, în caz de fixație, tendință la pasivism,

- roşu-galben: indivizi activi, în caz de fixație, tendință la activism,

- albastru-galben: heteronomie (orientat din punct de vedere relațional către exterior, către ceilalți, maleabilitate, acceptarea uşoară a altor opinii, conduite; sensibilitate, feminitate, dizolvare), în caz de fixație, tendință la heteronomie,

- albastru-roşu: adaptabilitate, în caz de fixație, tendință la identificare,

- verde-roşu: autonomie (orientat din punct de vedere relațional către sine; voință, masculinitate, tensiune), în caz de fixație, tendință la autonomie,

- verde-galben: însingurare, în caz de fixație, tendință la izolare.

În alegerea făcută, persoana îşi proiectează în fapt starea sa afectivă pe care încearcă să o compenseze prin preferința pentru o culoare sau alta, care să reflecte ceea ce îi lipseşte sau ceea ce constituie aspirația sa. În atribuirea anumitor culori unor personaje desenate, subiectul îşi va proiecta afectele sale legate de personajul respectiv, ceea ce ne va trimite la tipul de investire relațională.

Semnificația specifică a culorilor

(conform testului Lucher, acceptat pe baza studiilor de neuropsihofiziologie)

Albastrul este o culoare concentrică, pasivă, heteronomă, senzitivă, indică tendințe spre încorporare şi unificare. Aspectele afective ar fi: liniştire, mulțumire, tandrețe, afecțiune, dragoste. Din punct de vedere fiziologic, albastrul închis contribuie la liniştirea sistemului nervos central, scăderea ritmului cardiac şi respirator. Preferința pentru albastru reflectă nevoia de liniştire, pace, securitate. Aceste persoane sunt sensibile, receptive la aspectul estetic al lucrurilor. Respingerea acestei culori este caracteristică persoanelor agitate, neliniştite, instabile sau celor ce se găsesc într-o situație de dependență din care doresc să iasă. La copii, respingerea culorii albastre semnifică absența capacității de concentrare şi dificultăți de învățare. Semnificația psihologică variază în funcție de nuanța şi tonul culorii (mai puternică în cazul unui albastru închis).

Roşul este o culoare excentrică, activă, autonomă, operativă şi semnifică în acelaşi timp înclinare spre competiţie, ofensă, chiar agresivitate (cu atât mai accentuată cu cât nuanţa preferată este mai aprinsă). Din punct de vedere afectiv reprezintă dorinţă, excitabilitate, dominare, sexualitate. Fiziologic, roşul ridică presiunea sanguină şi creşte ritmul respirator. Preferinţa pentru roşu este un indiciu al unei puternice dorinţe de succes, luptă, cucerire, concurenţă. Astfel de persoane preferă activităţi de conducere, organizatorice, sportive, de creaţie, care să solicite multă energie fizică şi psihică. Roşul sugerează cantonarea în prezent. Respingerea acestei culori sugerează o stare de epuizare fizică sau psihică, ce fi poate fi cauza unei suprasolicitări sau poate însemna o vitalitate scăzută, subiectul căutând să se protejeze de orice stimulare exterioară.

Galbenul este excentric, activ, proiectiv, heteronom, expansiv, semn al aspiraţiilor şi căutărilor. Sub aspect afectiv este semnul instabilităţii şi al originalităţii dar şi al speranţelor. Ca orientare temporară, galbenul reprezintă viitorul (persoane fixate către viitor). Preferinţa pentru galben este legată de speranţa rezolvării favorabile a situaţiilor conflictuale existente, de nevoia de relaxare, dar şi de instabilitate (uneori schimbare de dragul schimbării), superficialitate, dorinţa de a impresiona, acceptarea oricăror lucruri noi sau moderne. Respingerea culorii galbene este un semn al izolării, neîncrederii în ceilalţi. Respingerea are, ca şi preferinţa absolută, semnificaţia unei instabilităţi.

Verdele este o culoare concentrică, autonomă, posesivă, cu tendinţe la apărare şi reţinere. Afectiv, verdele sugerează perseverenţă, încăpăţânare, încredere şi stimă de sine. Fiziologic, preferinţa pentru verde reprezintă un tonus ridicat al muşchilor netezi (ai organelor interne). Psihologic, alegerea prioritară a verdelui este caracteristică subiecţilor care vor să impresioneze, să fie admiraţi, să impună, dar în acelaşi timp sunt conservatori, cu tendinţe critice şi moralizatoare faţă de cei din jur. Individul care alege culoarea verde se simte superior, plin de putere, capabil să conducă şi să influenţeze evenimentele. Refuzarea acestei culori poate să însemne reacţia la o tensiune impusă, reprezentată de frica de schimbare posibilă a poziţiei sociale sau o trebuinţă de a atribui celor din jur cauza propriilor eşecuri.

Violetul, amestec de roşu şi albastru, îmbină activismul roşului cu liniştea şi calmul albastrului. Este indiciul apropierii, adaptării, intimităţii, dar şi al intuiţiei şi sensibilităţii. Din numeroasele cercetări

efectuate s-a ajuns la concluzia că subiecții normali preferă culorile roşu şi albastru, iar cei imaturi psiho-afectiv sunt atraşi de violet. Preferința pentru violet ar mai însemna disfuncții endocrine, printre care este menționată hipertiroidia psihosomatică (pe bază de stres). Din punct de vedere psihologic, culoarea violet este atribuită persoanelor care doresc să impresioneze sau să fie impresionate prin farmecul personal, cu o deosebită nevoie de relații intime, lipsite însă de multă responsabilitate. Respingerea acestei culori desemnează o atitudine critică, rezervată, dorința unor relații clare şi bine definite.

Griul colorat (maroul) este exponentul confortului fizic şi psihic. Ne trimite către nevoia de odihnă, de securitate, de o ambianță lipsită de probleme sau responsabilități. Această nevoie poate urma unui disconfort fizic sau unei situații conflictuale. Respingerea acestei culori este caracteristică subiecților individualişti, ambițioşi, care disprețuiesc confortul fizic şi satisfacțiile senzoriale şi care prin aceste atitudini speră să fie priviți ca personalități aparte, ieşite din comun.

Griul neutru este rezultatul amestecului, în diferite proporții dintre alb şi negru. În limbajul specialiştilor ele nu sunt culori, ci polii opuşi ai scării tonale a oricăreia dintre culori. Punctul maxim de închidere sau de deschidere a culorii – cu alte cuvinte. În sens figurat, prin gri se înțelege ceva şters, lipsit de expresivitate. Din punct de vedere stimulativ este considerat o graniță între deschidere şi închidere în sine, între tensiune şi relaxare. Preferința spre culoarea gri indică subiecți care încearcă să se izoleze de orice stimulare sau influență exterioară, pentru a ieşi din situația actuală, probabil neplăcută. Respingerea culorii gri sugerează o dorință puternică de participare la evenimente, nevoie de stimulare exterioară, tendința de a încerca noi căi de acțiune sau de posibilități ce se deschid în calea subiectului.

Negrul este simbolul stingerii, negării, renunțării. Propensiunea către negru semnifică negativismul, protestul împotriva situației existente care apare dezagreabilă, renunțarea la toate. Folosirea în mod echilibrat a negrului (fără excese) poate indica o capacitate de rezolvare a problemelor prin compromis. Respingerea în totalitate ne trimite către menținerea capacității de luptă, către un individ care vrea să decidă singur, să-şi controleze propriile acțiuni şi hotărâri, dar poate fi şi semnul unor pretenții exagerate sau al imposibilității de a renunța la ceva.

Dacă valoarea psihologică a alegerii şi utilizării culorilor este incontestabilă, interpretarea psihologică a rezultatelor nu poate fi făcută

decât în funcție de vârsta individului. Absența culorilor în desen sau numai în unele teme traduce un vid afectiv sau tendințe antisociale. R. Davido (1998) vorbeşte despre două moduri în care foloseşte copilul culorile: pe de o parte, imitând natura (cer albastru, iarbă verde, soare galben), pe de altă parte, urmându-şi inconştientul.

Folosirea culorii roşii în exclusivitate până la vârsta de 6 ani este considerată normală. Tonalitatea sa scade la copiii bolnavi. După 6 ani, folosirea în exces a roşului indică o tendință spre agresivitate şi o lipsă de control emoțional.

Copiii care utilizează în mod preponderent albastrul au un comportament mai controlat decât cei care folosesc roşul. Folosirea lui după 6 ani indică o bună adaptare; utilizat exclusiv, poate semnifica un control de sine prea marcat.

Utilizarea verdelui este comparabilă cu cea a albastrului şi indică interrelațiile umane.

Galbenul este foarte des asociat roşului, utilizat în exces denotă dependența crescută a copilului față de adult.

Griul colorat (maroul) este considerat culoare regresivă (ca toate nuanțele închise) şi poate traduce atât o proastă adaptare familială şi socială, cât şi diversele conflicte ale copilului. Nuanțele regresive sunt preferate de copiii încăpățânați.

Violetul este rareori utilizat de copiii mici, iar dacă se întâlneşte, indică nelinişte. Se asociază de obicei albastrului şi trădează anxietate. Este folosit mai ales în perioadele de adaptare dificilă. Utilizarea lui este uneori întărită de verde.

Negrul poate fi utilizat la orice vârstă şi indică în mod special angoasă. Uneori ar fi dovada unei bogății interioare. El are un simbolism specific în timpul pubertății, când relevă rezerva şi pudoarea sentimentelor.

În desenele sale, un copil extravertit, îndreptat către exterior, cu o activitate debordantă, care caută mereu contacte sociale, cu o anumită tendință spre instabilitate, va utiliza un număr mare de culori şi va alege în mod special roşul, galbenul, portocaliul şi albul.

Copilul introvertit, cu o activitate restrânsă, cu contacte sociale puține şi dificil de raliat, va folosi puține culori, în general două – albastrul în asociere cu verdele, violetul cu negrul, sau foarte mult griul. Un copil bine adaptat va utiliza de la patru la şase culori.

În cursul evoluției sale, un individ nu manifestă întotdeauna aceeaşi preferință pentru o gamă cromatică. El poate trece prin perioade

când are afinități acromatice, ca după un timp să se simtă bine în prezența culorilor vii, pure. De aceea, în interpretarea psihică a subiectului, culoarea dominantă dintr-un desen nu are o valoare absolută; totuşi, în general, culorile calde şi deschise indică un bun echilibru, optimism, cele închise o tendință spre tristețe, anxietate sau opoziție, iar nuanțele pale un dezechilibru afectiv.

I.5. SCURTĂ PREZENTARE A UNOR TESTE PROIECTIVE BAZATE PE DESEN
utilizate în psihodiagnoza copilului

1. Testul omulețului *a fost elaborat de Florence Goodenough şi oferă indicii asupra nivelului de dezvoltare intelectuală al copilului. Dezvoltarea cognitivă este evaluată prin gradul de perfecțiune şi completitudine al desenului, prin echilibrul general şi bogăția detaliilor. Evaluarea se face prin intermediul unor indici legați direct de maturitatea psihomotrică, de percepția propriei scheme corporale şi de proiectarea copilului în desen. Fiecărei vârste îi corespunde un omuleț. Testul poate fi aplicat de la vârsta de 3 ani până la 13 ani şi jumătate de vârstă mentală (unii autori restrâng perioada de vârstă cronologică de la 5 la 10-12 ani). El poate fi aplicat şi la un adult a cărui vârstă mentală se încadrează în limitele amintite. Testul constă în a-i spune copilului să deseneze un omuleț, cât poate de bine. Goodenough a divizat omulețul în 52 de elemente în funcție de care desenul este evaluat; cifra obținută este transpusă în vârstă mintală, aceasta putând fi convertită apoi în coeficient intelectual (Q.I.). Limitele şi inconveniențele testului au fost prezentate în materialul cursului anterior.*

2. Fişa lui Prudhommeau *este utilizată ca test al nivelului mintal în condițiile în care copilul este pus să reproducă diverse desene într-o încăpere, în fața unui model.*

3. Personajul în ploaie *constă în a-i cere subiectului să deseneze inițial un personaj, apoi acelaşi personaj în ploaie. Pornind de la considerentul că ploaia face mediul înconjurător stresant, copilul va abandona mecanismele de apărare şi se va prezenta aşa cum se simte din punct de vedere al vulnerabilității.*

4. Testul desenului figurii umane (K. Machover) *porneşte de la modificarea testului omulețului, propunând desenarea succesivă a*

două persoane de sex diferit. Interpretarea se face din punct de vedere adaptativ, expresiv şi proiectiv.

5. Testul desenului liber al lui G. Minkovska *reprezintă personaje sau orice alege copilul să deseneze. Permite aprecierea modului particular de percepție a copilului în două tipuri distincte: tipul senzorial, la care modalitatea de realizare a desenului nu este prea precisă, dar detaliile sunt legate unele de altele printr-un dinamism viu şi tipul rațional care are o manieră mai precisă de a desena, cu redarea riguroasă şi de obicei simetrică a elementelor, dar într-un mod izolat. Desenul liber oferă şi indici privind viața afectivă a subiectului, prin analiza conținutului.*

6. Testul casă-copac-persoană *al lui J. N. Book oferă două etape de lucru, cu scopul de a îmbogăți situația proiectivă: momentul grafic, nonverbal, în care copilul desenează cele trei elemente indicate şi momentul verbal, interpretativ, în care copilul este solicitat să descrie, să definească şi să interpreteze ceea ce a desenat. Etapa verbală creează asociații libere relevante pentru cunoaşterea problemelor emoționale şi relaționale ale copilului. Testul oferă indici despre modul în care percepe copilul mediul înconjurător, proiecția propriului său mod de a fi şi de a simți în raport cu sine şi cu alții.*

7. Porot (1965), pornind de la studiile lui Morgenstern (1937) şi Minkovski (1952), a elaborat ***testul desenului familiei,*** *pe care l-a folosit cu succes pentru a înțelege problemele nevrotice ale copilului şi pentru intervenția asupra acestora. El consideră că acest test oferă acces la sentimentele reale pe care copilul le nutreşte față de familia sa şi la locul pe care el crede că îl ocupă în cadrul acesteia. Copilul reprezintă realitatea subiectivă şi imaginea familiei aşa cum a remodelat-o în fantasmele sale. Este vorba, prin urmare, de o familie a dorinței, care în funcție de tendințele afective ale copilului poate fi investită şi valorizată sau, dimpotrivă, dezinvestită şi devalorizată. Orice omisiune sau deformare a unui personaj într-un sens sau altul oferă date importante cu privire la cunoaşterea lumii sale interioare, dar şi a comportamentului său în raport cu personajele familiale. Interpretarea desenului familiei se face din trei perspective: a dezvoltării, socio-culturală şi proiectivă. Testul poate fi aplicat şi într-un mod mai simbolic, cu folosirea unor personaje din lumea animalelor, modalitate utilă mai ales în cazul copiilor cu puternice reacții de apărare în fața cerinței de a-şi reprezenta propria familie. Ca variație a testului familiei,*

mai este utilizată familia în acțiune, în care fiecare membru al familiei este reprezentat în îndeletnicirea sa obişnuită.

8. Desenul geometric *poate fi folosit, de asemenea, pentru evaluarea nivelului de dezvoltare mintală. La 5 ani un copil trebuie să fie capabil să copieze un pătrat, iar la 7 ani un romb. Pentru copiii mici se utilizează mai ales testul lui Bender, care constă în a reproduce figuri geometrice, acest fapt fiind posibil doar dacă structura a fost înțeleasă. Figurile sunt din ce în ce mai complexe iar etalonarea permite aflarea nivelului mintal al copilului. După 8 ani se foloseşte figura complexă a lui Rey.*

9. Testul mâzgălelilor *este folosit pentru a explora situația oedipiană mai mult sau mai puțin depăşită. Poate fi extins la adolescent sau chiar la adult. Tehnica mâzgălelii a fost descrisă de Florance Cane (1951) ca o metodă neamenințătoare de a-i ajuta pe copii să-şi exprime părțile inconştiente sau neacceptate. Procedura originală cere inițial copilului să-şi utilizeze întregul corp pentru a face un desen în aer cu mişcări largi şi ritmice. După experimentarea libertății mişcării, copilul, cu ochii închişi, transferă aceasta pe o foaie, printr-o mâzgăleală. Exercițiul corporal are ca intenție eliberarea de inhibiții. După ce mâzgăleala este completă, ea va fi examinată de copil, care îi va atribui un anumit înțeles (metodă ce permite regresia până la vârsta realismului fortuit). Pentru Corman, mâzgălelile reprezintă sinteza conflictului dintre impulsurile instinctive şi controlul lor prin Eu. Produsul inițial este completat prin utilizarea acelor linii care se potrivesc imaginii mintale, iar efectul final poate fi foarte diferit de prima impresie produsă.*

10. Desenarea sentimentelor *ajută copilul ca prin reprezentarea grafică a ceea ce simte, să-şi exteriorizeze, să se confrunte şi să-şi controleze afectele dificile.*

11. Testul DAVIDO-ChaD *necesită patru desene: desenul din copilărie (C), care nu este desenul copilului, ci cel pe care copilul îl făcea cel mai des când era mai mic; desenul mâinilor (Ha), prin care se cere copilului să deseneze nişte mâini, atâtea câte vrea, în poziția în care vrea; desenul mâinii care jenează (D) sau deranjează; desenul liber (FD), care este desenul făcut cel mai frecvent în perioada în care se desfăşoară testul. Cerințele sunt cât mai vagi iar subiectul are la dispoziție creioane colorate şi un creion negru, fără liniar sau radieră. Acest test este deosebit de util pentru identificarea abuzurilor sexuale la copil.*

CAPITOLUL II
ASPECTUL ARTISTIC AL DESENELOR CREATE DE COPII

Îmbogățiți cu informațiile din capitolul anterior, vom merge mai departe pe drumul cunoaşterii desenelor practicate de copii. Pentru înțelegerea evoluției formelor, vom ține cont şi de câteva probleme legate de posibilitățile ochiului lor de a percepe. Acuitatea vizuală la preşcolari este slab dezvoltată. Lipsiți de capacitatea de acomodare a vederii la diferite distanțe, ei nu pot percepe formele reale aflate la mari depărtări. Prezbitismul este frecvent la copiii mici, aşa încât ei, pentru a vedea bine aspectul firesc al obiectului îşi supun văzul la un efort mult mai mare decât adultul. Copilul nu poate sesiza formele reale ale obiectelor privindu-le lateral sau cu coada ochiului. Ca să înțeleagă bine aspectul unui lucru, el întoarce capul cu totul, ca să-l poată vedea frontal, cu ambii ochi. Cercetează mult timp şi asociază imaginea cu gândirea şi emoția sugerate de acel obiect.



Fig. 32. *Neferu Robert, 3 ani - Grafieri specifice realismului fortuit.*

Pentru înțelegerea corectă se impune, aşadar, să vedem desenul copiilor cu ochii minții lor. Aşa cum s-a mai menționat, primele forme reale de manifestare plastică apar în jurul vârstei de 4 ani. Dacă este o acțiune manifestată spontan, nedirijată de influențe externe, grafierea e denumită, datorită purității sale, *artă infantilă,* asemănată în lumea creației cu *primitivismul absolut* care apare la oameni în paleoliticul mijlociu. Este vorba aici despre imaginea desenelor create de copiii mici, care încă nu s-au lovit de influența artei dezvoltate şi nici nu au stabilit un contact cu problemele legate de desenul impus de şcoală sau de familie. Etapa corespunde fazei numită de psihologi *realism intelectual*. Formele anterioare, ale *mâzgălelilor,* ne sunt cunoscute. Copilul mic, dacă are la dispoziție creion şi hârtie, mult timp este atent doar la urma lăsată de condei pe coală, urmă pe care o percepe ca pe un fenomen interesant în sine. El este mirat de efectul grafic al mişcării creionului pe foaia de hârtie şi repetă de nenumărate ori operația.

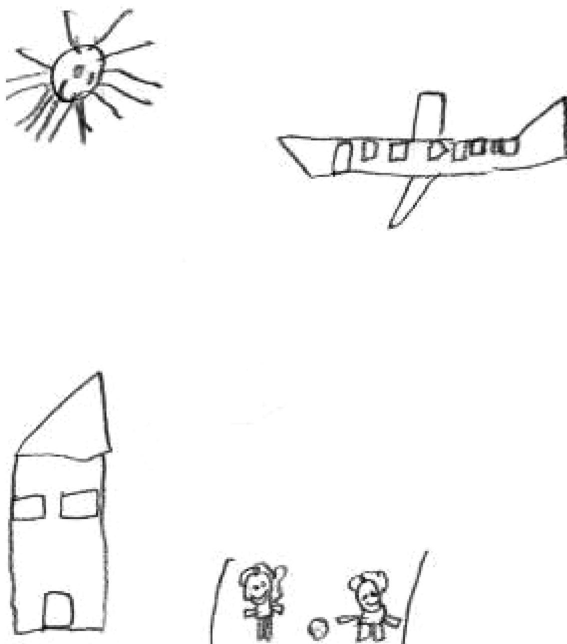


Fig. 33. *În curtea grădiniței - Dobre Rareş, 5 ani.*

Aproape doi ani liniile rezultate au un aspect dezordonat, aparent haotic şi sunt departe de a reprezenta ceva. Până în jurul vârstei de 4 ani, ceea ce noi numim doar o *simplă joacă*, sau *mâzgăleli* reprezintă de fapt un efort intelectual destul de complicat, susținut prin reveniri în sute, chiar mii de variante, care conduc la descoperirea posibilității de a crea semne grafice prin corelarea lucidă a mişcării mâinii strânse pe condei. În acelaşi timp, atent la diferențe între aspectele grafierii, descifrează principalele forme ale liniei, împreună cu posibilitățile ei de expresie.

Tot în această aparentă *joacă,* ce se manifestă începând de la vârsta de un an, copilul descoperă pata de culoare şi este tentat să exerseze semne grafice colorate. Dar încă din faşă, toți minorii care trăiesc în societăți pe care le numim *civilizate*, sunt constrânşi de părinți să nu *păteze* sau să *murdărească.* Adultul nu înțelege şi acceptă greu chiar şi mâzgăleala cu condeiul pe hârtie a copilului şi asta doar pentru că în acele momente, absorbit cu totul de ceea ce face, micuțul e cuminte, nu deranjează. Pedepsind minorul când mâzgăleşte sau creează pete de culoare, îi întârziem cu 2-3 ani, până va merge la grădiniță, inițierea în domeniul cromaticii.



Fig. 34. *Exercițiu cromatic - State Ruxandra, 5 ani. Distingem plăcerea copilului de a crea pete colorate, fără ca acestea să reprezinte neapărat ceva.*

Punctul, împreună cu posibilitățile sale de expresie, e descoperit de copil mai târziu, în faza *realismului fortuit*.

Apreciem că prin desenul său copilul nu se joacă ci, fără să știe, aprioric, se angajează cu multă seriozitate într-o cercetare care-l pune în situația de a descoperi singur ceea ce noi numim *pată de culoare, linie* şi *punct,* împreună cu principalele lor *posibilități de expresie*. Aşa se face că la 3 ani, când desenează *omulețul mormoloc,* sau mai bine spus, în faza *realismului intelectual,* care începe la 4 ani, când copilul începe fluent să deseneze sugerând jucării, obiecte reale, ființe sau oameni întregi, toate sunt creionate prin linii bine stăpânite, corecte, uneori chiar în duct continuu şi nu fărâmițate, incerte, sau retuşate, aşa cum practică mai târziu elevii din licee în desenele lor analitice.



Fig. 35. *Case - Dobre Rareş, 5 ani*

Desenul copilului nu reprezintă o copie fidelă şi amănunțită a realității văzute. Limbajul plastic al copilului se bazează pe folosirea unui *alfabet universal,* în care unele elemente sunt introduse mai repede iar altele mai târziu. Considerăm lucrarea sa intelectuală pentru că la vârsta preşcolară el nu poate desena după model, ci numai din memorie şi din imaginație. Desenează doar ceea ce-l interesează în obiect sau ființă din punct de vedere intelectual, cu alte cuvinte adevărul pe care îl cunoaşte el despre obiect şi nu aşa cum se prezintă acesta în realitate. Trebuie să înțelegem că, înainte de a cunoaşte scrierea şi posibilitățile de comunicare prin

intermediul ei, copilul vorbeşte prin desen despre sine şi despre lumea în care trăieşte. Imaginile create nu folosesc nici una din tehnicile redării realiste, cum ar fi *raccourci*-ul, proiecţia, lumini şi umbre, sau perspectiva. Ele nu sunt o redare optică a realităţii văzute, ci o simbolizare intelectuală a acesteia, motiv pentru care numim realizările lor *desene ideoplaste.*

Vom descrie principalele aspecte ale desenelor făcute de copii şi motivaţia care duce la formarea acelor viziuni, urmărind prin asta crearea unor repere care să-i ajute pe educatori, învăţători şi institutori la stabilirea unor reale valori privind *arta infantilă.*

- Aşa cum s-a explicat privind imaginea *omuleţului,* desenul copilului mic ne prezintă oamenii văzuţi doar din faţă, cu un număr variabil de degete la mâini, cu membrele şi capul disproporţionat de mari şi, de obicei, fără trunchi. Contactul cu adultul are loc numai frontal, dialog în care rolul cel mai important îl joacă faţa adultului şi mâna care mângâie sau oferă ceva. În această situaţie este firesc ca cel mic să deseneze numai ceea ce consideră că e important şi îl impresionează la adult sau la semenii lui.



Fig. 36. *Cu bunica în curte - Bodnariu Florian, 6 ani.*

- Copilul nu analizează raportul dintre segmentele unui ansamblu din natură sau modul în care ele compun întregul. În planşa sa el îşi desenează ideogramele atent la fiecare în parte, rupt total de compunerea armonioasă a întregii lucrări. Redă însă cu multă pricepere funcția fiecărui element. Pentru el cocoşul cântă, pasărea sau albina zboară, pomul are în ramuri fructe iar floarea este frumos colorată.



Fig. 37. *Primăvara - Trufăşilă A. Maria, 6 ani. Copilul e atent la redarea picturală a celor mai importante aspecte ale primăverii: flori, verdeață, soare, păsări călătoare.*

- Toți copiii confundă ideea de *verticală* cu aspectul perpendicular al dreptei la un plan, chiar dacă acesta e înclinat. Hornul casei, spre exemplu, este desenat perpendicular pe muchia în pantă a acoperişului. Un munte îşi are desenați verticali doar brazii de pe platoul orizontal al reliefului, în timp ce brazii crescuți pe panta versantului sunt redați înclinați. Tot înclinați în unghi drept cu panta sunt desenați şi stâlpii de telegraf sau casele de pe muchia înclinată a dealului. Oamenii care urcă sau coboară sunt înfățişați şi ei la fel. Un deal împădurit e desenat cu copacii implantați pe forma sa concavă aşa cum stau țepii pe spinarea curbată a ariciului. Atent cu redarea oblică a segmentelor din

desenul său, copilul depune eforturi mult mai mari decât în grafierea obişnuită pentru că-şi concentrează privirea printr-o poziționare a capului, a mâinii şi chiar a trunchiului ca să poată obține corect perpendiculara la muchiile înclinate. Convingerea sa despre verticalitatea brazilor ori a hornului este atât de mare, încât până şi fumul care iese din casă urcă în rotocoale spre cer pe direcția înclinată a acelui horn.



Fig. 38. *Excursia cu trenul - Dragomir Bianca, 8 ani. Optimismul imaginii rezultă din sugerarea mişcării prin desen, folosirea culorilor vii şi atmosfera luminoasă.*

- Copiii nu pot şi nici nu sunt preocupați de a reda prin intermediul perspectivei deformările optice ale obiectelor şi ființelor, adică aparenta lor creştere sau descreştere în dimensiuni în funcție de apropierea sau depărtarea în spațiu. Ei ştiu că omul în realitate nu poate deveni mai mic dacă e plecat undeva departe. De aceea un desen care ilustrează o clasă de copii aflată în pauza dintre ore în curtea şcolii, îl prezintă în acelaşi timp şi pe un copil care, chiulind, a urcat pe dealul din zare, acesta fiind înfățişat la fel de mare ca oricare din grup pentru că, având aceeaşi vârstă, se consideră că trebuie să aibă aceleaşi dimensiuni.



Fig. 39. *Primăvara - Văduva Alexandra, 6 ani. Cunoştinţele despre anotimp sugerate prin flori, copac înfrunzit, soare şi păsări călătoare sunt însoţite de nostalgia dată de omul de zăpadă care piere.*

- Compoziția plastică cu mai multe obiecte ori personaje are, în viziunea copiilor, rezervate spații sensibil egale pentru toate componentele. Imaginea, fiindcă aminteşte de modul de redare a localităților, a drumurilor sau a formelor de relief pe o hartă, e numită *desen cu aspect topografic.* Observăm în imaginile create de copii, că nici un obiect nu îl acoperă pe celălalt. În aspectul acesta al ordonării elementelor din desen, chiar dacă avem de-a face cu înşiruirea obiectelor sau a siluetelor, toate reprezentările sunt întregi, fiecare din ființe având un cap, două mâini, două picioare, două urechi, doi ochi etc.

- Una dintre cele mai im-portante abateri de la realismul optic, întâlnit cel mai des în desenul copiilor, este mărirea exagerată a persoanelor importante sau a obiectelor care produc o impresie puternică asupra celui care desenează. Copilul măreşte uneori chiar şi unele componente ale personajului, părți care i se par mai importante sau îi plac mai mult. O astfel de deformare dirijată de afectiv, conştientă la copil, se numeşte *gigantism* sau *perspectivă afectivă.* Prin urmare nu trebuie să mire pe

nimeni că silueta lui Moş Crăciun, care, de regulă e interpretat la grădiniță de un om mic de statură şi adus de spate, în desenul copilului ocupă toată foaia, iar restul cadrului festiv, cu întregul colectiv didactic – copii, profesori şi chiar părinți, este sugerat sumar, fără importanță majoră. Zmeul sau Baba-Cloanța din desenul preşcolarului sunt mai mari decât copacii pădurii în care viețuiesc, iar autorul unui desen, dacă se reprezintă pe sine spunând o poezie la serbare, ori cum a fost sărbătorit de ziua sa, va fi cel mai mare personaj din desenul său.

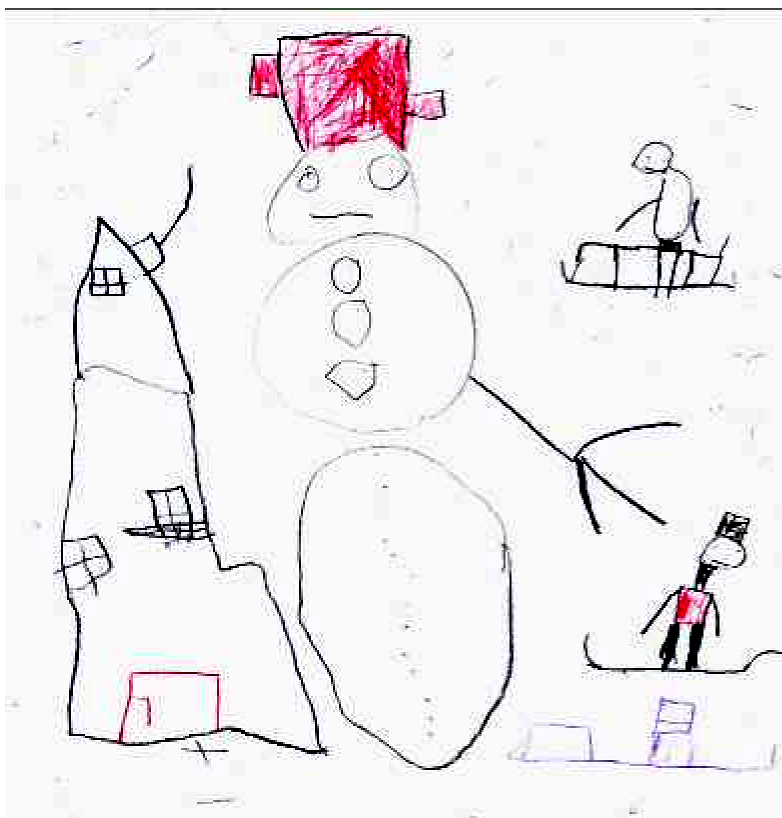


Fig. 40. *Omul de zăpadă - Cârstoiu Andrei, 6 ani. Gigantismul justifică pasiunea copilului pentru omul de zăpadă.*



Fig. 41. Căsuța din pădure - Vlaicu Elena, 4 ani. Desen tip Röentgen.

- Un alt aspect important al desenului infantil este şi *transparenţa Röentgen.* Se înţelege prin asta redarea în planşe şi a acelor părţi care în realitate nu se văd, dar sunt foarte importante pentru transmiterea unei idei. Ştiind că la sfârşitul lunii tata este aşteptat acasă cu leafa, copilul îl desenează venind cu mulţi bani la el, ca şi cum haina şi paltonul sunt transparente în zona buzunarului. La serbarea Crăciunului, legendarul moş este desenat purtând în spate un sac în care se văd limpede toate jucăriile dorite la acea vreme de copil, ca şi cum uriaşa desagă ar fi făcută din folie transparentă de plastic. Clădirea grădiniţei, a căminului sau a şcolii e înfăţişată ca o casă cu pereţi transparenţi, prin care vedem ilustrate activităţile din interior. Impresionat de cadourile vestimentare primite, copilul nu ezită să se deseneze îmbrăcat cu întregul set al lenjeriei în care distingem până şi maioul, şosetele sau chiloţeii care transpar prin hainele grele reprezentate de uniformă, palton sau cizmuliţe. La fel şi părul unei fetiţe cochete, împletit atent în codiţe cu fundiţe, se poate vedea limpede prin blana căciuliţei care-i acoperă tot capul.

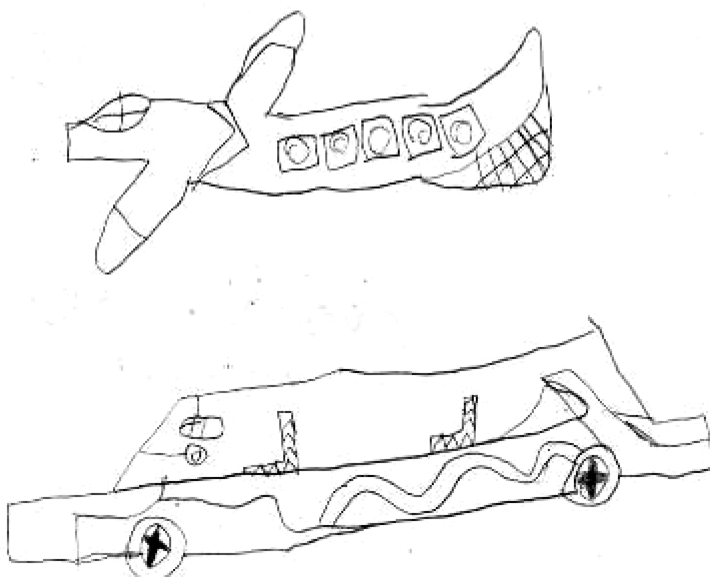


Fig. 42. *Jucăriile preferate - Oncescu Costin, 5 ani.*

Toate aspectele prezentate, deşi reprezintă corect modul de a desena al copilului, se găsesc rareori în totalitatea lor şi mai ales în forma lor pură, în aceeaşi planşă. De cele mai multe ori le întâlnim amestecate între ele, cu tendințe de dispunere într-o direcție sau alta, uneori asociate într-o armonie deplină, cu mare putere de sugestie. Trebuie să înțelegem că în desenele sale copilul nu îşi propune să facă artă.



Fig. 43. *Plimbare în natură - Popescu Bianca, 6 ani.*

Planşele sale sunt mesaje ilustrate către adult sau coleg. Prin desenul său îşi propune să trans-mită idei şi sentimente care reflectă gândurile sale despre oameni, des-pre funcționalitatea obiectelor sau despre mediu. Aparent asemănătoare între ele, lucrările îşi au, fiecare, entitatea sa, legată de mesajul pe care minorul îşi propune să ni-l transmită. Elementele cu mare importanță pentru el sunt desenate uneori din mai multe unghiuri, cu disocierea detaliilor, reprezentările pornind de la ceea ce copilul cunoaşte şi nu de la ceea ce vede, fază care durează până în jurul vârstei de 10 ani. Preocupat de transpunerea pe suprafața plană a hârtiei doar a cunoştințelor sale despre realitate, copilul utilizează un desen simplificat, foarte schematic. Foloseşte mai mult liniile drepte care,

prin natura lor, sunt mai uşor de desenat decât cele ondulate. Bunăoară brațele sau picioarele sunt redate doar prin segmente de dreaptă, terminate cu câteva linii mai scurte prin care sunt reprezentate degetele. Forma complicată a capului – purtătorul portretului, care diferă de la un ins la altul şi ține amprenta lizibilă a entității fiecărui om – în desenul copilului este redusă la un simplu cerc, trasat cu multă siguranță, de obicei printr-o singură linie curbă închisă. Abaterile de la realitate din desenele copiilor nu pot fi numite greşeli. Urmărind ilustrarea cunoştințelor sale despre lume şi nu realitatea firească, copilul când desenează oameni sau animale, nu poate studia proporția dintre diversele părți şi întreg, poziționarea părților în cadrul întregului sau numărul părților ce compun acel întreg. El foloseşte schema cea mai simplă a elementelor figurative pentru ilustrarea unor gânduri şi sentimente. În imaginația sa tabloul realității obiective, rupt de o trăire psihică sau de mesaj afectiv, este incomplet.



Fig 44. *Primăvara - Vlaicu Bogdan, 6 ani. Bucuria revenirii la viață a naturii este sugerată prin tot ce cunoaşte minorul: păsări călătoare, soare, nori, pomi înfrunziți, dar şi căldura din casă. Observăm repartiția topografică a elementelor în tablou.*

Angajat să cunoască mult mai bine realitatea externă şi impresionat de multitudinea şi complexitatea aspectelor ei, adultul, dezamăgit că nu o poate reda grafic aşa cum se prezintă ea ochiului, refuză să mai deseneze. Trebuie să recunoaştem că, lipsit de complexul legat de neputinţa ilustrării corecte a realităţii văzute, copilul stăpâneşte mult mai multe posibilităţi de-a ilustra gânduri şi stări emoţionale.

Valorile decorative sunt întâlnite foarte rar în picturile copiilor. Acestea necesită o sinteză conştientă a desenului dirijat de analiza exigentă a formei, studiu practicat doar de elevii din gimnazii sau din licee. La copiii mai mici aspectele decorative apar uneori în desene, în primul rând, datorită repetării ritmice, înşiruirii şi grupării diverselor elemente cu care operează. Alteori, urmând tendinţa firească de repetare ritmată, automatismul mişcării mâinii duce la apariţia spontană a unor forme cu sensuri oarecum decorative. Abia în jurul vârstei de 7-8 ani, copilul îşi dirijează voit automatismul ritmic în crearea unor valori decorative, atunci când ilustrează în planşele sale ideoplastice întâmplări cu ecou sentimental şi intelectual.



Fig. 45. *Primăvara - Bârloiu Ani, clasa a II-a. Repetiţia petelor de culoare şi înşiruirea păsărilor în zbor creează involuntar un decorativism.*

Aspectul uşor decorativ mai poate fi dirijat şi de natura instrumentului folosit. Cu creionul se poate modela linia, atât în grosime cât şi în intensitatea urmei lăsate, în timp ce carioca oferă o linie egală, de un colorit uniform pe toată lungimea sa, care prinde bine în crearea unor forme decorative aplatizate. În aceeaşi măsură, forma hârtiei pe care copiii îşi transpun ideogramele lor, poate reprezenta motivaţia unei imagini. În general, pătratul sau dreptunghiul hârtiei pot sugera repartizările echilibrate sau simetrice ale siluetelor sau ale petelor de culoare. Dar în oricare din situaţii, trebuie să acceptăm ideea că activitatea decorativă a copilului este involuntară. Când totuşi apare, desenul decorativ al copilului este inconştient, impus doar mecanic de mişcarea ritmică a mâinii sau de specificul materialului.



Fig. 46. *Iarna - Bodnariu Florian, 6 ani. În afara liniei mişcate, compoziţia este animată şi prin coloritul axat pe albastru şi roşu.*

În concluzie, observăm că toţi copiii de vârstă preşcolară, indiferent de etnia lor, sunt preocupaţi să deseneze doar realitatea ştiută şi nu cea văzută, evită folosirea proiecţiilor şi a perspectivei, folosesc modificarea afectivă a imaginii, ca şi o serie de alte abateri de la aspectul obiectiv al lumii reale, aşa cum s-a amintit mai sus. Din aceste motive vom numi arta lor – dacă acceptăm că poate fi numită artă – o *artă de*

conținut. Cu această ocazie vom deosebi între ele două aspecte ale imaginii prin care arta plastică impresionează. Una este *arta de conținut,* guvernată conştient numai de valorile interne, de inteligență şi stări emoționale. Spre deosebire de aceasta, *arta formei* este preocupată doar de aspectul fizic al lucrurilor, de imaginea reală a ființei sau a obiectului, aşa cum cel mai bine o face aparatul fotografic. În desenul copilului, redarea *formei* aflate în mediul extern eului este practicată doar atâta cât e necesar ca imaginea creată să prindă sens. Desenarea realistă a *formei,* în scopul redării ei veridice, nici nu intră în discuție. Copilul este interesat doar de ilustrarea gândurilor şi sentimentelor sale ori de povestirea unor întâmplări care l-au impresionant. Imaginea *formei* nu are cum să fie exclusă, dar aspectul ei este întru totul subordonat ideii pe care îşi propune să o ilustreze.

Când analizăm desenul copilului preşcolar, deşi este făcut cu mult optimism, aparent în joacă, trebuie să-l privim ca pe un mesaj prin care ne comunică sentimente reale, opinii specifice vârstei, specifice subiectului ori gânduri de moment. Referindu-se la funcția de adaptare pe care o are jocul pentru copil, Jean Piaget spune: *„Obligat să se adapteze neîncetat lumii sociale a celor mari, ale cărei interese şi reguli îi rămân exterioare şi unei lumi fizice pe care deocamdată o înțelege prost, copilul nu reuşeşte să satisfacă trebuințele afective şi chiar intelectuale ale eului său decât prin joc. Jocul este o activitate fără constrângeri şi sancțiuni prin care copilul transformă lucrurile după trebuințele eului său".* De aceea, convins că nu greşeşte, copilul desenează cu aceeaşi plăcere cu care se joacă. Psihologic vorbind, jocul este o activitate automotivată, în sensul că recompensa este chiar activitatea respectivă în sine, fără întărire externă. Aşa considerând şi desenul, constatăm că el nu poate fi decât o oglindire sinceră a felului în care copilul vede şi gândeşte lumea. Cum nu există copil normal care să nu se joace, nu poate exista nici copil normal care să nu deseneze. Şi oricare dintre aceste desene reprezintă, pentru cine vede bine, un autentic test al dezvoltării gândirii şi chiar a structurii psihice a copilului.

Dincolo de aspectele, uşor de sesizat, descrise în paginile anterioare, dacă dorim să citim în sufletul copilului, la analiza atentă a unui desen vom lua în considerație şi aspectul liniilor, structura compozițională a desenului şi predilecția pentru o anumită gamă cromatică. Privitor la aspectul liniilor putem face următoarele precizări:

- liniile apăsate puternic indică siguranța, încrederea şi nevoia imediată de a crea imagini;



Fig. 47. *Părinţii mei - Craioveanu Andi, 5 ani. Planşa, realizată cu multă pasiune, direct din pensulă, în culori nuanţate spre griuri, sugerează o tensiune psihică.*

- liniile imprecise şi slabe, cu reveniri stângace, indică timiditate şi nesiguranţă în acţiuni, dar de cele mai multe ori teama de a nu satisface pretenţiile adultului;
- liniile mâzgălite fără continuitate relevă un dezechilibru afectiv-motor;
- sugerarea imaginii doar prin fragmente de linii curbe deschise spre exterior, indică un coleric dificil sau chiar un subiect dezechilibrat psihic;
- când compoziţia e structurată prin multă claritate şi ordine în repartizarea elementelor pe suprafaţa hârtiei, acestea fiind redate prin linii decise, avem de-a face cu luciditate şi siguranţă în gândire. Autodisciplinarea imaginaţiei, susţinută prin acceptarea cu uşurinţă a tehnicităţii de lucru, anunţă aptitudinile care stau la baza viitoarele talente;
- desenul aparent sintetic, realizat dintr-o singură mânuire de condei, dar departe de a sugera ceva cert, exprimă entuziasm, imaginaţie

spontană, dorința de a comunica repede dar şi lipsa de insistență în activitate, de voință pe durată lungă;

- desenul analitic, care se remarcă prin prezența multor detalii, indică o fire introvertită, izolată, care gândeşte singură, nu renunță uşor la opinia proprie şi acceptă cu greu intervenții externe în educație. De regulă prin desenele sale copilul se implică mental, acționează, pedepseşte sau recompensează.

În privința culorilor, chiar şi pentru adult, gusturile şi preferințele diferă în funcție de mai mulți factori, cum ar fi: structura personalității, mediul socio-cultural şi gradul de educație. Nu putem lega rigid subiectul de preferința pentru o singură gamă cromatică. În timpul formării personalității, gustul pentru culori suferă cele mai multe mutații. Întâlnim dese reveniri în viziunile cromatice chiar şi pe paleta pictorilor consacrați. Este cunoscută în evoluția artistică a lui Pablo Picasso, înainte de aderarea la cubismul-sintetic inițiat de Georges Braque, atât perioada albastră, cât şi perioada roză a creațiilor sale realiste.



Fig. 48. *Primăvara - Moroe Diana, clasa I. Deşi ilustrează flori, griul închis care domină obsesiv întreaga lucrarea sugerează că autoarea este puternic marcată de traume psihice.*

Despre preferința copiilor pentru anumite game cromatice s-a vorbit în primul capitol al lucrării noastre. Acceptând că structura psihică, uneori nativă a fiecărui minor, se poate vedea în alegerea unor culori cu care operează în limbajul său plastic, putem concluziona că legarea doar de un sector al gamei cromatice se poate prelungi mult şi în perioada adultului. La minor suportul emoțiilor care îi dirijează comportamentul în relațiile cu mediul este decodificat foarte bine prin culorile pe care le alege pentru a-şi ilustra trăirile interne. Din aceste motive vom fi atenți doar la acele game de colori pentru care copilul are afinități native, nedirijate de educația familiei sau a şcolii. În primul rând vom observa că la vârstele mici nu pot fi sesizate nuanțe fine sau tonurile apropiate din cadrul aceleiaşi culori. Sunt preferate culorile pure, adică cele aflate în registrul culorilor primare şi secundare. Griurile colorate sunt folosite foarte rar, mai mult întâmplător. Albul şi negrul sunt rareori folosite în crearea tonurilor închise ori deschise. Mai repede le găsim întrebuințate în starea lor pură, iar diluarea negrului în apă naşte efecte de ton întâmplătoare, nedirijate intenționat. Din aceste motive în lucrările preşcolarilor, încă de la grupele mici, distingem o preferință pentru culorile vii, care-şi impun prezența doar prin contrastele fireşti dintre ele.

S-au ocolit în aprecierile noastre de mai sus funcțiile simbolice ale culorilor, pentru că ele diferă de la o țară la alta, de la o grupare etnică la alta şi, uneori, îşi schimbă de-a lungul timpului semnificația chiar în sânul aceleiaşi etnii. Nu putem confunda simbolul culorilor cu semnificația lor în structura psihică. Simbolizarea culorilor este oriunde stabilită convențional de societate. Spre exemplu, în creştinism, negrul indică tărâmul sumbru al morții, iar albul – puritatea imaculată a *Edenului.* De-a lungul a mii de ani însă, în religia egipteană, mai veche şi mai lungă decât creştinismul nostru, acelaşi negru simboliza dragostea pentru viața terestră care era condiționată de mâlul fertil adus anual de revărsarea Nilului. În schimb, albul simboliza spațiul ocupat de spiritele celor morți. Un timp în Imperiul Bizantin violetul era culoarea doliului, iar roşul purpuriu simboliza viața şi era asociat culorii din camerele palatului imperial unde erau născuți moştenitorii tronului. Tot pentru a menține informația la obiect, nu s-a atins aici problema predilecției pentru anumite game cromatice a unor curente artistice sau a culorii oglindite de gustul modei. Apreciem primele afinități pentru culoare ale copiilor pentru că sunt native, țin de structurile lor psihice, nu de etnie sau de conveniențe sociale şi nu suferă mutații majore în timp.

Când un copil normal desenează singur, își iubește lucrarea ca pe un jurnal intim sau, mai bine spus, ca pe sine. Transpus cu totul în actul creației sale, este auzit uneori cum povestește pentru sine ceea ce pictează. Chiar dacă la grădiniță sau în clasele primare imaginația sa este îndrumată de tema lecției, el își transpune pe hârtie opinia personală legată de respectiva temă. Lucrarea sa este echivalentul eseului din literatura cultă. Și conștient de autenticitatea imaginii pe care o creează, deseori copilul își revendică dreptul de autor al viziunii artistice, acuzând, spre exemplu: „ *Doamnă, Gigel s-a luat după mine!”* Apreciem prin asta că minorul, deși e lipsit total de informații teoretice privitoare la frauda imitațiilor sau a falsificării operelor de artă, intuiește perfect importanța desenului original ca dialogul eului său cu restul lumii. Nu există situații identice la orele de educație fizică sau de muzică, unde toată clasa execută în ritm aceleași mișcări sau cântă în cor aceeași partitură.

Acceptând că desenul preșcolarului reprezintă oglindirea felului în care el vede și gândește lumea, trebuie să înțelegem că nu-i corect să intervenim cu creionul sau cu pensula în scopul corectării viziunii sale. Desenul copilului conține gândirea specifică vârstei sale, iar noi, de vreme ce nu ne propunem să-i implantăm prematur o gândire majoră, cu tot modul nostru de a percepe lumea externă, atunci când îi corectăm lucrarea după tiparul înțelegerii noastre mature, iscăm scepticism în gândirea minorului, derută și neîncredere. Producem, fără să ne dăm seama, ruperea acelei punți care ținea legată lumea psihicului său de desenul prin care nu făcea altceva decât dovada că acel psihic există viu, simte și gândește. E cum ni s-ar impune nouă să vorbim cu străini la telefon într-o limbă pe care nu o cunoaștem deloc. Când impunem prin corecturi maniera noastră de a desena, dovedim practic că nu înțelegem nimic din ideogramele copilului. Pus în această situație, minorul, departe de a contrazice adultul – pe care tot timpul îl consideră modelul năzuințelor sale – ajunge în scurt timp la convingerea că nu are talent și renunță să-și mai deseneze ideogramele în care, până atunci, credea foarte mult. Și când copilul nu mai desenează, își pierde practic, ireversibil, una din cele mai importante posibilități de a-și face cunoscute trăirile. La înfățișarea desenului ideoplastic nu se mai poate întoarce. Având o mare încredere în judecata matură a mamei sau a educatoarei, va păstra în memoria sa imaginea acelor corecturi ca pe niște șabloane și, crezându-le adevăruri, le va reproduce ani de-a rândul în următoarele sale desene, până va ajunge să vadă singur, mai bine, lucrurile. Trist, însă, este faptul că majoritatea oamenilor rămâne toată viața lor la acest nivel

de a desena sau refuză total s-o mai facă, convinşi cu toţii din faşă că nu au talent. Îndrumarea lucidă a educaţiei plastice încă din grădiniţă, condiţionează viitorul marilor talente. Aşa cum ştim, cu multă răbdare, să ne învăţăm copiii limba maternă, trebuie să ştim că sinceritatea imaginilor prin care ne fac cunoscute trăirile lor psihice, se cere şi ea respectată. Altminteri purtăm întreaga vină că nu mai apar în lume titani ca Rafael, Leonardo da Vinci sau Michelangelo.

În concluzie, vom dirija educaţia plastică a copilului la orice nivel al vârstei sale, începând chiar de la grupa mică a grădiniţei. Dar la ora de desen, educatoarea trebuie să-şi restrângă cu multă atenţie activitatea de îndrumare a copiilor mai mult la pregătirea lecţiei, la îndemânarea privind folosirea materialelor de lucru, familiarizarea minorilor cu limbajul de specialitate, dirijarea atenţiei spre tema în lucru, şi stimularea activităţii creative prin toate mijloacele de care dispune. De o mare importanţă este şi analiza finală a lucrărilor. Încurajaţi în timpul lucrului prin aprecieri verbale ori prin expunerea la vedere a lucrărilor bine terminate, copiii prind încredere în posibilităţile lor de creaţie. În rest, privind felul în care îşi ilustrează înţelegerea, ei trebuie lăsaţi să se descurce singuri, că se pricep s-o facă foarte bine. Nu vom corecta niciodată cu creionul ori cu pensula desenul copiilor. Aşadar, metoda cea mai indicată pentru educaţia esteticii vizuale la această vârstă constă în primul rând în aprecierea produselor artistice. Legată de această apreciere, este dăunătoare şi notarea prin calificative certe a lucrării, bazându-ne doar pe impresia artistică conţinută în lucrări. În primul rând copiii nu-şi propun să creeze valori artistice. E bine să vedem la finalul lecţiei, doar lucrări *terminate* sau *neterminate*. Pentru că există lucrări care atestă concentrarea atenţiei pe tot parcursul elaborării şi lucrări care demonstrează că atenţia copilului s-a mutat, în timpul lucrului, în alt sector de activitate. O notare corectă cu calificativ mare, urmăreşte în planşa desenată dovada unei angajări depline în necesarul de efort. Pentru înţelegerea valorii de conţinut, uneori este bine ca însuşi adultul să solicite explicaţii minorului în legătură cu semnificaţia imaginii pe care o creează. Având şi această cunoaştere, educatoarea sau învăţătorul pot decripta mai uşor mesajul ideatic, întreg sau întrerupt, conţinut de oricare dintre desenele copiilor. Nevoia şi dorinţa de a comunica idei şi stări emoţionale prin intermediul desenelor este foarte mare. Aşa se explică numărul uriaş de grafieri creat de minor în perioada copilăriei. Toate aceste imagini reprezintă formele unei arte cu totul intelectuale. Uneori, datorită manipulării lejere a materialelor, dar mai ales datorită

spontaneității, prospețimii şi sincerității imaginii create, întâmplarea face ca desenul copiilor să atingă performanțe artistice uimitoare – deşi inițial ei nu şi-au propus asta – performanțe la care noi nu mai putem ajunge, căci prin natura firii, nu mai putem gândi şi simți ca în copilărie.



Fig. 49. *Primăvara – Andrei Munteanu, 4 ani. Observăm o lejeritate în crearea unei dominante cromatice animată de flori, de firele verzi de iarbă şi de albastrul norilor. Interesant e cum imaginea omului împrumută nuanțe din ambient.*

CAPITOLUL III
DESPRE CREATIVITATE

Creativitatea este un gen de activitate umană complexă şi valoroasă, ce poate fi definită prin produsul actului creator, procesul care duce la acel produs, calităţi ale personalităţii şi factori de mediu.

În sensul celor discutate până acum despre desenul ideoplastic, vom încerca să vedem activitatea plastică a copilului în contextul creativităţii, pornind chiar de la notele definitorii ale acesteia. Arta este cea mai înaltă formă a muncii omeneşti. Oriunde, ea se impune printr-o formă inedită sau o imagine nouă a unor aspecte cunoscute de oameni în timp. De altminteri, amprenta noului care trebuie să existe în orice obiect artistic, se cuvine să fie în primul rând evidenţiată atunci când vorbim despre creativitatea oricui. Termenul de originalitate, mult folosit în textele estetice de factură tradiţională, desemnează poate cel mai bine caracterul particular al unicităţii artistice. E vorba de un unicat nu obţinut la întâmplare, ci gândit, conceput, elaborat în conformitate cu o idee existentă iniţial, îmbogăţită şi definitivată pe parcursul prelucrării directe a unui material. Vechii greci identificau termenul de artă cu abilitatea stăpânirii perfecte a tehnicităţii de prelucrare manuală a unor materiale şi aveau pentru asta cuvântul *techne*. Am înţelege din asta că ar fi vorba de *artizanat,* dar tot ei mai considerau că pentru realizarea frumosului nu sunt suficiente doar priceperea şi îndemânarea. Mai trebuia *talent* şi *inspiraţie.* Deci, operă de artă era obiectul creat cu meşteşug de o persoană dotată cu vocaţie sau talent, într-un moment de inspiraţie, o prezenţă rară, care făcea dovada unei abilităţi performante. Astăzi, după scurgerea câtorva milenii, adăugând, schimbând sau înlocuind fraze, practic gândim la fel.

Când discutăm despre creaţie la copii, trebuie să luăm în calcul că nici experienţa lor de viaţă, cu totul limitată, nici maturizarea structurii lor psihice nu sunt în măsură să asigure fundamentul pentru creaţia artistică în sensul real al acesteia. A crea înseamnă a produce ceva nou comparativ cu ceea ce există. De aceea noutatea produsului, adică originalitatea, este nota definitorie a oricărei creaţii. Cota de originalitate constă în noutatea care separă produsul respectiv de ceea ce exista deja ca un fapt cunoscut, iar despre cel care produce se poate spune că este, mai mult sau mai puţin, creator. Cel care dovedeşte o originalitate pregnantă este talentat, deci este creativ la un nivel superior. Fiindcă vom atinge în unele secţiuni ale cursului şi arta practicată de adult, vom arăta nivelurile

creativității identificate după criteriul gradului de originalitate, aşa cum sunt văzute de psihologul american Irving Taylor.

1. *Creația expresivă.* La acest nivel creația este o expresie independentă în care îndemânarea, originalitatea şi calitatea produsului nu sunt importante. Din cele cunoscute până acum, constatăm că toți copiii până la vârsta de 7-8 ani, adică preşcolarii, sunt la nivelul creației expresive.

2. *Creația productivă* reprezintă nivelul comun de creativitate, unde produsele seamănă între ele. Observăm nu doar o repetare a modelului în cadrul aceleiaşi planşe, dar şi faptul că cei mai mulți copii desenează la fel corpul uman. Lucrările artistice ale elevilor din clasele I – IV se pot încadra aici. Din preocupările adulților, pentru că obiectul rezultat nu reprezintă noutate, ci multiplicarea în module a elementelor plăcute văzului, la acest nivel se află artizanatul.

3. *Creația inventivă.* La acest nivel creatorul este preocupat să descopere sau să elaboreze ceva nou – mai mult în domeniul tehnicității – în comparație cu ceea ce se cunoştea până atunci. Abia de acum putem vorbi de apariția unor produse artistice, mai mult sau mai puțin autentice. Această inventivitate nu poate fi întâlnită la preşcolari, iar la şcolari, plăcerea de a lucra într-o manieră nouă, nu putem aprecia că apare la toți odată, la limita unei vârste, aşa cum apar dinții la vârsta majoratului. Inventivitatea se întâlneşte la toate produsele artistice unde acțiunea creativității este conştientizată. Ea se iveşte foarte rar la şcolarii din gimnazii, e remarcată la elevii din licee, se dezvoltă la artiştii amatori şi devine o componentă reală a entității artistului profesionist.

4. *Creația inovatoare.* La acest nivel opera aduce o schimbare semnificativă a ideilor şi a principiilor din domeniul respectiv, schimbare care va duce la o nouă direcție, la o nouă orientare a viziunilor artistice anterioare. Creația inovatoare *implică perceperea unor relații noi şi neobişnuite între părți care înainte erau separate* (I.Taylor). Ea separă între ele şi defineşte fiecare dintre curentele artistice care s-au succedat de-a lungul istoriei, mai ales în secolul al XIX-lea în Europa. Ea explică ruperea Renaşterii de Gotic, a Romantismului de Realism, ori separarea Impresionismului de Academism. Creatorii care au ridicat la nivelul cel mai înalt stilistica unor curente ori au fost inițiatorii acestor stilistici prin stabilirea unor noi coordonate în viziuni, sunt considerați artişti de mare valoare, uneori chiar genii.

5. Creația emergentă reprezintă nivelul cel mai înalt al creativității. Aici *un principiu total nou sau o ipoteză nouă apare la*

nivelul cel mai profund şi mai abstract (I.Taylor). Opera de artă depăşeşte în acest caz nivelul de a fi contemplată ca expresie a unei estetici, ajungând să fie considerată probă a unei noi conduite morale, civică sau religioasă, superioară, capabilă să schimbe pentru mult timp gândirea artistică, estetica sau chiar mentalitatea unui întregi societăţi umane. Este cota atinsă de marile genii sau de titani. Aici îi situăm pe Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Durer, El Greco, Rembrandt, Francesco de Goya, Georges Braque, Pablo Picasso şi Constantin Brâncuşi.

Acceptând aceste cinci niveluri în ierarhia creaţiei, vom sublinia că desenele preşcolarului nu pot fi judecate din punctul de vedere al originalităţii. De altfel, la începutul temei s-a vorbit suficient despre aspectul imaginii create de copii, dar şi despre asemănarea între ele a desenelor create la vârsta cuprinsă între 3 şi 7 ani, de toţi copiii lumii. Procesul creaţiei apare ca o refolosire flexibilă şi surprinzătoare a experienţei şi cunoştinţelor umane. Ori, copilul la această vârstă nu dispune de suficientă experienţă şi cunoştinţe.

III.1. CREAŢIA ELEVULUI DIN CICLUL PRIMAR

La această vârstă, deşi desenele copiilor încă mai oglindesc interferenţa dintre realismul logic şi realismul vizual, observăm apariţia unor imagini noi care se datorează dezvoltării acuităţii vizuale şi capacităţii de acomodare a vederii la diferite distanţe. La nivelul clasei I şi a II-a interpretarea formelor şi a culorilor e dominată de optica unei logici afective, dar se simte influenţa percepţiei vizuale.
Se poate remarca în lucrări ilustrarea unor noi informaţii privind universul înconjurător şi îmbogăţirea lexicului grafic. Progresiv, apare şi o ierarhizare a intereselor minorului în sfera noilor cuprinderi, ca şi modul cum el caută să pătrundă în esenţa lucrurilor. Pe măsura dezvoltării lor psihice, a îmbogăţirii experienţei de viaţă, la care se adaugă şi noile informaţii despre mediu oferite de şcoală, copiii sunt tentaţi să-şi îmbunătăţească şi posibilităţile de expresie plastică. Se experimentează desenul practicat cu pensula şi apare nevoia de-a vedea colorată întreaga suprafaţă a paginii. Posibilitatea culorilor de a sugera cald sau rece este corect utilizată în atmosfera rece a ansamblului, în contrast cu imaginea caldă a casei.



Fig. 50. *Primăvara - David Alexandru, clasa I. Lărgirea sensibilă a paletei cromatice, stăpânirea unitară a compoziţiei şi prezentarea soarelui ca sursă de lumină, fără chip de om, toate acestea reprezintă informaţii noi, care lipseau la preşcolari.*

Copilul are o mai bună capacitate de a aprecia vizual diferenţele de lungime ale unor linii aflate în mediu. Trebuie să subliniem că se apreciază mai corect liniile verticale decât cele orizontale. Între 6 şi 9 ani copiii subestimează lungimile. Se acceptă mult mai uşor copierea semnelor grafice aflate pe o suprafaţă plană de hârtie decât cele sugerate de elemente din natură. Este dificilă şi imitarea unor forme geometrice, deoarece solicită atât controlul muşchilor mici ai degetelor şi braţului, cât şi capacitatea de a percepe relaţii spaţiale, raporturi de mărime etc. Psihologi ca Hurlock, L.J.Cronbach şi Gesell au considerat că există o corelaţie între dezvoltarea neuromusculară şi inteligenţă. Tot ei au susţinut şi ideea că un indiciu al dezvoltării inteligenţei este capacitatea copilului de a reproduce figuri geometrice. Astfel, un copil de cinci ani poate reproduce, cu imperfecţiuni, un triunghi, dar un copil mai mic de şapte ani nu poate reda imaginea unui romb. Iar capacitatea de a reproduce din memorie figura simplă a unui om apare şi mai târziu.

Aceasta se întâmplă pentru că desenarea oricât de simplă a elementelor cere nu numai dexteritate manuală ci şi înțelegerea raporturilor spațiale dintre segmentele modelului.



Fig. 51. *Primăvara - Iarca Ştefănel, clasa I. Noile informații privind posibilitățile de expresie ale liniei şi petei de culoare sunt percepute cu multă luciditate, dar, la început, minorul le adaptează fortuit la imaginile sale anterioare despre mediu.*

Se consideră că, în lejeritatea transpunerii elementelor grafice pe foaia de hârtie, subiectul depinde şi de *stângăcie.* Este vorba de tendința de a utiliza mâna stângă mai mult decât mâna dreaptă. După unele statistici, cam 4% din populație are această tendință, în general persoane de sex masculin. De-a lungul timpului, s-au formulat mai multe explicații în legătură cu cauza naturală a stângăciei. Una dintre ele se bazează pe activitatea dominantă a emisferei cerebrale drepte, când, în mod obişnuit, activitatea motrică este dirijată din zona emisferei stângi. Nu putem afirma că există o regulă care obligă subiectul să folosească la scriere, la desen sau la mânuirea arcuşului pe strunele viorii, doar mâna dreaptă. O atitudine corectă este să nu forțăm copilul să folosească mâna dreaptă când înclinația lui înnăscută este de a folosi mai mult stânga. Această constrângere, numită *lateralism forțat,* îi creează minorului stări tensionate, complexe de lungă durată şi duce chiar la tulburări

funcționale cerebrale. Oameni stângaci există mulți şi nu desfăşoară, izolați de societate, doar activități specifice lor. E bine chiar să notăm că unul dintre marii titani ai omenirii, Leonardo da Vinci, geniu neegalat în multe domenii de cercetare şi idolul tuturor inventatorilor şi creatorilor de artă care s-au născut în ultimele cinci secole, a fost stângaci.



Fig. 52. *Iarna - Dumea Bogdan, clasa a II-a.*

Ca să înțelegem modul de manifestare a creației la copilul de 7-11 ani trebuie să ținem cont de caracteristica acestei vârste. Distingem diminuarea egocentrismului, specific copilăriei mici, şi orientarea obiectivă a intereselor. De aceea, procesul imaginației ocupă un plan secund în comparație cu preocuparea deosebită pe care şcolarul o acordă realității obiective. El este mai receptiv la relațiile dintre obiecte şi fenomene, începe să fie atras de cercetarea aspectelor lor fireşti, de aceea imaginația nu mai are acelaşi rol important pe care-l avea în perioada preşcolară. Vom vedea că ea revine, totuşi, în adolescență. La stadiul acesta însă, copilul optează pentru real, ceea ce se observă foarte bine şi în desene. Tot în ele se mai observă ponderea mereu crescândă, o dată cu vârsta, a cunoştințelor obținute sistematic la diferite obiecte de învățământ. Se menține totuşi o anumită tendință spre fabulație datorată, în primul rând, dorinței copilului de a ieşi în evidență.



Fig. 53. *Compoziție cu oameni în natură - Bianca Gheldiu - 8 ani.*



Fig. 54. *Curcubeul* - *Poştoacă Adrian, clasa a II-a. Cunoştinţele despre fenomen reies din apariţia soarelui în timpul unei averse de ploaie sugerate prin albastrul ce inundă o atmosferă fără orizont. Prin flori minorul sugerează primăvara, iar prin pata de ocru din dreapta arată că apa ploii poartă la vale mizeria adunată încă din toamnă pe acoperiş.*

Distingem la copiii din ciclul primar posibilitatea de a realiza imagini mult mai apropiate de aspectul lor fizic, faţă de cum o făceau când erau la grădiniţă. Apare la acest nivel şi interesul pentru tehnicităţi noi, diferite de cele cunoscute anterior. Printre acestea întâlnim des schiţarea colorată pe foaia hârtiei, direct cu pensula, a viitoarei lucrări. Este lărgită paleta cromatică prin perceperea culorilor terţiare şi a tonurilor. Copiii mai mari, când desenează obiecte şi fiinţe, încep să fie atraşi oarecum şi de aspectul uşor decorativ al lucrării, prin folosirea simetriei şi a ritmicităţii. Această tendinţă ajută, la nivelul clasei a IV-a, să fie înţeles sensul de compoziţie al desenului, în care componentele alcătuiesc un întreg dominat de exprimarea unei idei sau a unui eveniment.



Fig. 55. *Primăvara în pădure - Constantinescu Dalia, clasa a II-a. Apreciem armonizarea vie a verdelui crud cu coronamentul înflorit al copacilor, ca şi cărarea brună care leagă în mod fericit cele două registre ale compoziţiei.*

În ultimele două decenii, datorită progreselor tehnice şi a mijloacelor de informare, se remarcă la copii un orizont de cunoaştere greu de imaginat de părinţii lor, când aveau aceeaşi vârstă. Fascinaţi de noutăţile lumii moderne, elevii din clasele mici oglindesc fără rezervă în lucrările lor aspectele acesteia. Repertoriul tematic se măreşte. Dacă în timpul grădiniţei desenele copiilor prezentau uimitoare asemănări între ele, în orice parte a globului, o dată cu intrarea în şcoală, se remarcă în lucrări diferenţe datorate mediului geografic, îmbogăţirii şi orientării spirituale a elevului şi – in mare măsură – datorate educaţiei şcolare. Se vede tot mai limpede, prin intermediul acestor creaţii, cum se adânceşte complexul proces de integrare socială a copiilor, cum se imprimă asupra spiritului lor caracteristicile intelectuale, morale şi culturale ale societăţii căreia aparţin.



Fig. 56. *Primăvara la ţară - Lupu Rebeca, clasa a II-a. Atentă să ilustreze toate cunoştinţele sale despre anotimp, eleva pictează, în afara unei case mari, arbori înfrunziţi, cu flori în ramuri care diferă de la un copac la altul, soare şi nori pe cer, flori şi iarbă pe pământ, un câine care renunţă la căldura coteţului şi – foarte important – un gospodar care îşi transportă cu căruţa, tractată de cal, gunoiul de grajd la ogor.*

În timpul orelor de desen se recomandă îndrumarea atenţiei elevilor, pe cât posibil, spre formele reale ale lucrurilor pe care le redau pe hârtie. Aşadar aprecierile vor avea în vedere şi realismul imaginii. Pentru realizarea unui desen realist, în măsura posibilităţilor lor de percepere, se recomandă ca elevii să fie familiarizaţi şi cu folosirea unor instrumente adecvate, ca andreaua sau firul cu plumb, prin care se asigură observarea mai atentă a coordonatelor, a raportului între părţi şi a poziţionării elementelor în ambient. Tot la această vârstă încep pregătirile teoretice legate de principalele mijloace de limbaj plastic şi posibilităţile lor de expresie. Stăpânirea acestor cunoştinţe dezvoltă imaginaţia plastică prin anticiparea posibilităţilor de creaţie.



Fig. 57. *Peisaj de primăvară - Radu Andrei, clasa a III-a. Expresivitatea elementelor de limbaj plastic sunt bine înțelese, aşa încât punctul, linia şi pata de culoare sunt folosite cu lejeritate în ilustrarea mulțimii de flori, a copacilor şi a crengilor fără frunze, toate profilate pe o pajişte de un verde proaspăt.*



Fig. 58. *Peisaj de primăvară - Vuţei Măgduţa, clasa a III-a. Prin aceleaşi procedee, eleva ilustrează anotimpul cu mai multă atenţie la raportul dintre elementele ce compun copacul. Dovedeşte măiestrie şi sensibilitate în crearea unor nuanţe proaspete de culori prin care sugerează bine perspectiva, dar copacii sunt repartizaţi cu aceeaşi mărime pe întreaga suprafaţă a lucrării, aşa cum desena în clasele mai mici.*



Fig. 59. *Poluarea - Piţigoi Marius, clasa a III-a. Ideea poluării, mult mediatizată şi prin şcoli, e înţeleasă în sensul ei nociv şi redată în culori murdare care întunecă tot cerul şi chiar iarba din spaţiul terestru. Vâlvătaia şi ferestrele sunt redate şi ele prin culori ostile, iar zidul locuinţelor sunt complet negre de funingine. Interesantă ni se pare şi sugerarea ideii că focul generator de toxine este întreţinut de oameni, drept pentru care ei sunt răspunzători de mizeria din mediu.*



Fig. 60. *Toamna - Pălărie Ovidiu, clasa a IV-a. Se observă că, în afara cunoaşterii corecte a principalelor elemente de limbaj plastic, elevul poate folosi în tablou o dominantă cromatică în sensul unei atmosfere generale. Caldul plăcut al imaginii este susținut de registrul de jos unde culoarea verde, singura tuşă de rece, împlineşte prețiozitatea tabloului. Doar cu un singur pom, care apare mai mult ca pretext de figurație, prin intermediul unei mulțimi de nuanțe calde dominate de oranj, autorul creează un tablou de autentică valoare artistică.*



Fig. 61. *Toamna - Răducioiu Emilia, clasa a IV-a. Aceeaşi temă este realizată foarte bine, la aceeaşi clasă, de foarte mulţi elevi sub îndrumarea atentă a institutoarei. Observăm şi în această planşă o mare lejeritate în mânuirea registrului cald al culorilor, cu posibilitatea de a crea impresii mişcate prin pete alungite oblic, prin linii şi puncte.*

III.2. CREAȚIA ELEVULUI DIN CLASELE V-VIII

Trăsăturile caracteristice ale desenelor semnate de copiii aflați între 11 şi 14 ani sunt dominate de un anume realism care se dezvoltă şi se maturizează odată cu înaintarea în vârstă. Un rol foarte important în orientarea spre realism a imaginilor create, îl joacă diversificarea pe specialități a activității şcolare. La nivelul claselor V-VI observăm efortul de-a reda mişcarea specifică omului şi animalelor cunoscute, ca şi a fenomenelor spațiale. Viața copilului este marcată printr-o dezvoltare psihică intensă. Câmpul vizual se dezvoltă foarte mult, precum şi vederea în adâncime.



Fig. 62. *Toamna - Bălăceanu Cristina-Elena, clasa a V-a. Folosind bine noile informaţii despre punct, linie şi pată de culoare, eleva păstrează totuşi imaginea naturii aşa cum o vedea când era mică, şi anume: lacul, casa şi pomii îşi au baza pe muchia de jos a foii, hornul e înclinat iar trunchiul copacilor e foarte gros.*

Aproape nefolosită în perioada primelor patru clase de şcoală, imaginația începe să-şi reintre în drepturi în crearea lucrărilor de artă. Apare spiritul analitic care, asociat cu văzul, favorizează apariția desenelor realiste în care putem distinge chiar viziuni personale. Obiectele depărtate încep să fie desenate în mod intenționat mai mici, pentru redarea perspectivei spațiale. Lărgirea paletei cromatice continuă prin acceptarea griurilor colorate şi a uriaşului număr de nuanțe şi tonuri. Sunt înțelese posibilitățile de expresie ale elementelor de limbaj plastic, ceea ce permite înțelegerea valorii reale a lucrărilor de artă cu care elevul vine în contact. Deşi principala preocupare rămâne înțelegerea şi redarea imaginii reale a formelor existente în mediu, copilul începe să fie într-un fel preocupat şi de formele sale de exprimare artistică.



← Fig. 63. *Ființă în ambient - Oproiu Helia, clasa a V-a. În baza informațiilor reale despre valorile artistice autentice şi condusă de admirația pentru vitraliile din bisericile gotice, eleva creează, prin pete de culori fragmentate într-un mozaic interesant – cu mulțimea elementelor legate între ele prin linia desenului negru – imaginea unui dialog între eul viu al ființei şi mediul aparent ostil. Interesant este că întreaga compoziție, puternic colorată şi plină de tensiune, e structurată doar pe contrastul complementar dintre două culori: roşu şi verde.*



Fig. 64. *Basme şi legende - Pârşan Laura, clasa a VI-a. Plină de imaginație, autoarea îşi propune o ilustrare narativă a basmului. Plecând de la prologul* **a fost odată** *din stânga-sus, sunt redate o mulțime de momente, până în registrul de jos unde un final fericit este sugerat printr-o rochie de mireasă, ori altul dramatic, prin capete tăiate.*

Observând particularitățile acestei vârste, înțelegem că tematica lecțiilor de desen nu va mai fi dirijată doar de conținutul basmelor sau al legendelor, ca la grădiniță sau la şcolarii din clasele mici. Imaginile pictate de elevii ciclului gimnazial pot reflecta întâmplări din viața lor zilnică. În acelaşi timp apar teme care solicită mult fantezia şi imaginația minorului, cum ar fi momente din viața exploratorilor subacvatici, a piloților de avioane supersonice, cosmonauți, marinari, speologi etc. Se

remarcă tendința tot mai pregnantă de afirmare a personalității, împletită cu dorința de inițiative personale şi de a realiza lucruri frumoase. Este perioada cea mai bună pentru dezvoltarea receptivității şi sensibilității elevilor pentru frumosul din realitatea mediului. Pictura, sculptura şi artele decorative, prezente mereu în concursurile şi simpozioanele şcolare, oferă multe posibilități de afirmare. Se observă că în mod constant, copii cu note mari la toate materiile, sunt foarte buni şi la desen. Creşterea capacității de apreciere a artei şi dorința de a crea valori artistice, conduc copiii cuprinşi între 12 şi 14 ani la idolatrizarea unor personalități istorice din domeniu sau a celor prezente în viața lor şi le marchează puternic evoluția. Trebuie subliniat totuşi că în perioada pubertății se manifestă şi un oarecare nonconformism față de opiniile adultului, acesta fiind o formă a *negativismului puberal*, care apare ca o etapă firească a dezvoltării şi corespunde nevoii de afirmare a conştiinței de sine.



Fig. 65. *Oraşul - Hârțogeanu Laura, clasa a VIII-a. Observăm preocuparea serioasă pentru aspectul real al naturii. Vedem separarea prin culori distincte a elementelor, sugerarea unor străzi prin înşiruirea logică a caselor, ca şi repartiția petelor de culoare într-un ritm viu, plăcut ochiului.*

În jurul vârstei de 12 – 13 ani unii copii desenează animați mai mult de o dexteritate motrică şi urmăresc să se afirme prin asta. Greşim dacă apreciem o lucrare numai după tehnica grafică adoptată şi nu după conținut sau după sensibilitatea explicată de timiditatea cercetării. De multe ori aceşti *buni desenatori* sunt simpli copişti care fac desene după imagini din cărți, după fotografii, după tablouri sau după alte desene, fără să contribuie cu ceva creativ. Se întâlnesc cazuri când se reeditează de zeci de ori, ca un şablon, aceeaşi imagine, ajungându-se la un fel de automatism care usucă sfera imaginației. E cazul cunoscutelor automobile desenate de băieți, ori siluetele feminine desenate de fete. Aceste lucrări duc treptat la nemulțumiri, la jena față de realizările anterioare, la neîncrederea în valențele proprii şi, în final, la abandonarea creativității. Ținând seama că la baza acestor eşecuri au stat totuşi dexterități plastice, profesorul e dator să-i redea minorului bucuria realei cunoaşteri prin cercetarea corectă a diferitelor aspecte din mediu.



Fig. 66. Toamnă târzie - Botescu Oana, clasa a XI-a. Autoarea redă tensiunea acumulată de mediu înaintea unei furtuni care poate fi de proporții serioase. Ilustrarea realistă a naturii se bazează pe experiența mai multor ani de observații şi cercetări, atât în ce priveşte mediul extern, cât şi în manipularea posibilităților de expresie ale petelor de culoare şi ale liniei.



Fig. 67. *Compoziţie nonfigurativă, acromatică - Kiriţescu Cristina, cl. a XI-a. Prin alternarea unor pete de griuri neutre plimbate de la alb până la negru, prin evitarea direcţiilor orizontale şi verticale, prin alăturarea unor pete mici, sensibile, la unele mari, care domină suprafaţa, ca şi prin puterea abruptă a tonului, autoarea creează o compoziţie care sugerează mişcare tensionată.*



Fig. 68. *Compoziţie nonfigurativă, acromatică - Tiţa Magdalena, clasa XI-a. Vibraţia neanticipată, spontană şi plină de sensibilitate a suprafeţelor, relevă un subiect cu înclinaţii spre aspectul sensibil al conjuncturilor. Planşa e mai aproape de spaţiul oniric decât de realitatea vie.*

Începând cu nivelul pubertăţii se impune ca dascălul, care răspunde de educaţia plastică a elevilor, sa fie licenţiat în arte. Competenţa cunoştinţelor sale trebuie să corespundă oricărei năzuinţe a minorului de a se orienta lucid în tărâmul, destul de dificil, al artelor. Pregătirea fiecărei lecţii de desen trebuie să includă şi prezentarea unor opere semnificative din creaţia unor artişti consacraţi, cu îndrumări competente pentru perceperea realei valori a acestora. Atenţia elevului trebuie condusă spre receptarea operelor de artă pentru a-şi forma un gust estetic elevat. În sensul acesta profesorul trebuie să-i facă asociaţii şi diferenţieri pe baza comparaţiei şi să-i deprindă cu evaluarea în funcţie de criteriile specifice artei, criteriile estetico-emoţionale şi criteriile raţionale. În context, elevii trebuie avertizaţi aproape continuu asupra *kitsch-ului* ca fenomen de pseudo-artă.



Fig. 69. *Compoziţie nonfigurativă, acromatică - Iacobciuc Daniela, clasa a XI-a. Dinamica echilibrată printr-o tendinţă de ascendere, ca şi dirijarea petelor prin linii certe, atestă o serioasă stăpânire a cunoştinţelor şi o orientare lucidă în atingerea năzuinţelor.*

Rezervăm câteva pagini din lucrarea noastră pentru prezentarea acestui fenomen, care apare în felul său, mai mult sau mai puţin, în orice cultură, în orice perioadă, ca nisipul aflat pe ţărmul care defineşte, de jur împrejur, marea.

III.3. DESPRE ARTĂ AUTENTICĂ, ESTETICĂ ŞI KITSCH

Se consideră că **arta** apare în preistorie, când omul începe să creadă că un obiect îi este agreabil fără ca însuşirile acestuia să-i corespundă unor nevoi fizice sau materiale. Ataşamentul faţă de el, păstrarea sa cu o altă preţuire faţă de cea rezervată obiectelor de uz, ca şi comunicarea acestei admiraţii către semeni, anunţă primele însuşiri artistice ale omului. Într-o mare măsură aprecierea aspectului frumos al obiectului este dirijat de credinţa animistă şi se dezvoltă în strânsă armonie cu religia. Restul fiinţelor nu admiră nimic şi sunt lipsite total de



Fig. 70. *Imagine specifică kitsch-ului. Copiată de un maistru miner de pe o vedere tipărită de muzeele de ştiinţe naturale, autorul, din dorinţa de a da autenticitate şi unicitate lucrării, o iscăleşte, ceea ce reprezintă falsitate. Capul vulturului, ca şi proporţiile corporale, corespund mai mult imaginii unei găini.*



Fig. 71. *Imagine kitsch, realizată şi ea de autorul figurii anterioare*

posibilitatea de a separa **frumosul** de **urât** . *Animalul păstrează amintirea ființelor pe care le iubeşte, pe care le urăşte sau de care se teme; lipsit de puii săi sau de tovarăşa sa de viață, îl vom vedea murind de regret; dar nu-şi va face o relicvă din rămăşițele lor pământeşti şi nici din amintirea lor vreun soi de cult.* [1]

Prin urmare **arta** aparține doar omului. Ea îl înalță peste condiția animalului şi se face simțită în primul rând prin posibilitatea de-a vedea *frumosul* din natură. Dar formele din natură nu pot avea acelaşi statut cu formele artistice. Frumosul mediului acesta există indiferent de voința noastră, deşi el ne modelează într-un fel sensibilitatea simțurilor. Spre exemplu, privind un peisaj scăldat în lumina colorată a unui răsărit de soare, simțim un fel de încântare, o stare optimistă. Cerul colorat al apusului ne poate trezi nostalgia unui trecut încheiat frumos. O nuieluşă firavă ne sugerează sensibilitate, în timp ce trunchiul masiv al unui copac cu scorbură ne poate ilustra grotescul. Umbra sau întunericul marchează o stare de reținere, incertitudine, frica de moarte sau teama de necunoscut. Trecerea de la umbră la lumină, strălucirea cerului albastru – înviorează, transmit uneori organismului chiar o bunăstare totală. Dar natura nu creează. Ea produce aspectele agreabile nouă, la întâmplare, prin interacțiunea fericită a unora dintre forțele sale asupra unui material determinat. Aşadar *frumosul natural* este infinit şi inepuizabil precum materia şi e conținut în structura sa firească. Acest frumos e perceput de om, mai mult sau mai puțin, în funcție de posibilitățile simțurilor sale şi niciodată în totalitate. În afara *frumosului natural*, există şi *frumosul artistic,* cel creat de om cu scopul de a transmite sensibilitate, gândire sau sentiment. Principiul sau cauza primă a obiectului de artă este ca prin simpla sa vedere să aibă capacitatea de a transmite în sufletul privitorului sentimentul încercat de artist. La rândul său creatorul este permanent legat de oameni prin *realismul* şi *ideaticul* operei sale. *Realismul* înseamnă aici natura, baza tuturor imaginilor create, chiar dacă acestea sunt puternic modelate de ficțiune, iar prin *ideatic* înțelegem aportul propriei opinii, gândul conținut de operă. Oricărui artist îi este imposibil să elimine din lucrarea sa atât *realul,* cât şi *ideaticul*. Cu toate acestea, dintre toate creațiile omului, doar un număr restrâns poate întruni calitățile *operei de artă.* Doar cele care pot să trezească complexele unor trăiri, dispoziții sau sentimente atunci când sunt privite. Atent la aspectul

[1] Proudhon Pierre-Joseph – *Principiul artei şi destinație ei socială,* Editura Meridiane, 1987



Fig. 72 *La Posada - Nicolae Grigorescu. Peisajul ilustrează imaginea autentică a impresionismului românesc.*



Fig. 73. *Surogat care preia forme din impresionismul semnat de Nicolae Grigorescu (Fig. 72). Modernismul este sugerat prin aplicarea pastei colorate cu ajutorul cuțitului de paletă, dar luminozitatea şi efectul cromatic impresionist nu sunt înțelese. Totodată cărarea ce şerpuieşte urcând, cu egală grosime, şi printre copacii din dreapta, fiindcă depăşeşte linia de orizont, dovedeşte necunoaşterea modificărilor optice datorate perspectivei artistice.*

ideal şi cel *real* din opera de artă, Pierre-Joseph Proudhon defineşte **arta** ca fiind o *reprezentare idealistă a naturii şi a noastră înşine, în vederea perfecţionării fizice şi morale a speciei* umane.

Întrucât frumosul, fie natural, fie artistic, nu există pentru cei incapabili de a-l vedea, ori pentru că nu este perceput de toţi oamenii cu aceeaşi acuitate de sentiment, educaţia estetică este tot atât de importantă în formarea omului civilizat, ca şi matematica, istoria, chimia, biologia sau alte discipline care ne înzestrează, în felul lor, cu necesarul de informaţii pentru o bună integrare în social.

Estetica este *ştiinţa frumosului artistic.* Prin ea înţelegem *acea facultate proprie omului de a percepe sau de a descoperi frumosul sau urâtul, plăcutul şi dizgraţiosul, sublimul şi trivialul în persoana sa ori în lucruri şi de a-şi face din această percepere un nou mijloc de plăcere (Munro Thomas).* Într-o altă formulare estetica este o ştiinţă a cunoaşterii senzitive. De altfel, cuvântul *estetic* vine de la grecescul *aistetis* care înseamnă sentiment sensibil.

Diferită de *cunoaşterea artistică*, mai uşor de abordat şi foarte apreciată pentru rezultatele ei imediate, e considerată *cunoaşterea ştiinţifică.* Ştiinţa operează, prin intelect şi logică, cu concepte şi noţiuni existente, în timp ce arta cunoaşte prin intuiţie şi operează cu imagini care exprimă. Spiritul artistului intuieşte făcând, formând, exprimând. *Cunoaşterea artistică* este independentă şi autonomă de cea *ştiinţifică*, iar forma ei de realizare este expresia. *Expresia artistică* este o manifestare a spiritului, nu un act mecanic, pasiv, natural. Ea este dusă pe culmile cele mai înalte de omul-artist care are o dotaţie specială pentru aceasta. Benedetto Croce nota în *Estetica* sa: *În definitiv, fiecare dintre noi este puţin pictor, sculptor, muzician, poet, prozator, dar cât de puţin în raport cu cei numiţi astfel, tocmai pentru gradul ridicat în care posedă dispoziţiile şi energiile cele mai comune ale naturii umane; şi tot atât de puţin cât posedă un pictor din intuiţiile şi reprezentările unui poet sau chiar ale unui alt pictor.*

Este bine să mai notăm că expresia artistică nu poate fi decât individuală, spre deosebire de cunoaşterea ştiinţifică prin intelect, care este generală. De aceea vom considera că estetica este o ştiinţă despre individual. Acelaşi peisaj, spre exemplu, ori acelaşi buchet de flori aşezat în glastra de pe masă, dacă sunt pictate pe pânză de mai mulţi pictori, lucrările create de ei nu vor semăna deloc între ele. Colţul naturii există

ca atare, dar pictura pe care o inspiră această natură e structurată pe modul de-a percepe şi de-a gândi al creatorului. Nu întâmplător se spune că fiecare artist îşi are ochiul său, ori *"aşa a văzut artistul"*. De felul cum e văzută o floare, aceasta are şansa de a deveni imaginea colorată a unei planşe dintr-un manual de botanică sau motivul unei picturi plină de sensibilitate, semnată de Ştefan Luchian.

Opera de artă reprezintă forma unei adevărate performanţe realizată de o persoană dotată cu talent şi meşteşug. Condiţia ei particulară a determinat de-a lungul timpului nevoia de a-i fabrica înlocuitori prin care să fie cunoscută şi de oamenii care nu au posibilitatea să vadă originalul. Aşa au apărut *înlocuitorii artizanali de artă,* adică cei prelucraţi manual, cum a fost făcut şi originalul artistic şi *înlocuitorii tehnici-industriali de artă.*

În prima categorie intră *copiile* şi *replicile,* practicate pretutindeni încă din antichitate, în majoritatea cazurilor chiar de artişti în formare. Mari admiratori ai culturii greceşti, romanii au copiat fidel în marmură multe din sculpturile în bronz semnate de celebri artişti eleni, împlinind în felul acesta necesarul de cultură al lumii latine. Artizanatul, ca sector al artei populare, nu poate fi considerat *înlocuitor.* Deşi reprezintă o formulă artistică repetată în serie, artizanatul nu multiplică o operă autentică, semnată de un artist-creator. În perioada modernă, folosite în scopuri culturale ca mijloace de informare, apar **succedaneele***,* identificate în lumea artelor prin *reproducerile artistice.* Aici întâlnim *diapozitivul*, *caseta video*, *filmul de artă* şi *albumul de artă*. Toţi aceşti înlocuitori de artă trebuie înţeleşi doar ca purtători ai unor informaţii corecte, dar niciodată nu pot reda, în toată puritatea sa, mesajul operei autentice de artă. Şi atunci, exceptând albumul de artă, pe care Andre Malraux îl considera *„muzeu imaginar"*, se recomandă ca vizionarea succedaneelor să fie însoţită de explicaţiile unor specialişti.

Surogatul este un termen apărut în limbajul artelor în ultimele două secole, odată cu crearea unei pături sociale noi la periferia industrializată a marilor oraşe.

Populaţia zonei era venită din mediul rural, necultivată estetic prin expoziţii, muzee sau literatură de specialitate.

Cum accesul la arta autentică necesita *efort de înţelegere* şi un oarecare timp de instruire, noul mediu – nici rural, nici urban – a permis acceptarea unor produse artistice ieftine, realizate prin tehnologii perfecţionate, în condiţiile unei chimii moderne.



Fig. 74. *La rue de l'Epicerie a Rouen - Pissaro J.R. Marele pictor introduce în tematica impresioniştilor imaginea tumultoasă a străzilor pariziene.*



Fig. 75. *Inspirată de bulevardele pariziene văzute de impresionişti (Fig. 74), autoarea J.M.P. creează un surogat cu centrul vechi al Braşovului. Imaginea credem că e făcută în atelier după o fotografie pentru că redă înclinarea spre centru a clădirilor, aşa cum e perceputã de lentila aparatului orientat spre înalt. Totodată personajele introduse ulterior în triunghiul străzii nu respectă perspectiva artistică, depăşind cu mult înălţimea primului nivel al caselor.*



Fig. 76 *Floarea soarelui - Van Gogh. Unică în pânzele artiştilor, văzută în diferite stadii ale vârstei, reprezentarea acestei flori reflectă prin dinamismul ei şi tensiunea cromatică o mutaţie tragică impusă firescului de moda efemeră a omului. Din centrul buchetului o floare ne priveşte ca un ochi viu, însângerat.*

Lucrările se produc în cantităţi industriale şi epatează prin colorit strident. Sunt ilustrații simple ale unor anecdote, uneori scene cu aluzii erotice, peisaje dulceage cu lebede pe ape, apusuri portocalii de soare, munți înzăpeziți, râuri curgând în cascade, etc. *Ele nu sunt nici copii, nici replici, nici reproduceri şi nici măcar imitații nereuşite, ci nişte producțiuni concepute doar ca aluzie trivială la materialele, tehnicile, tematica şi problematica artei.* (Gh. Achiței).

Dacă succedaneele artistice îşi propun să dea informații despre arta autentică, surogatele sunt produse doar să fie plăcute şi ca să fie vândute. Comercializate ieftin, au o mare aderență la publicul confuz. Deşi sunt produse în serie, ele sunt etalate de cei care le produc drept valori autentice, cu acelaşi statut ca al operelor unicate, semnate de artişti consacrați. Aici observăm o confuzie între arta adevărată şi multiplicarea în serie a unor imagini create cu minim de efort fizic şi intelectual.



Fig. 77. *Dirijați de faima unor artişti consacrați – în cazul de față Van Gogh – autorii surogatelor fabrică fără rețineri variante de imagini din tematica lor. Amuzant e că floarea soarelui, prin natura ei, nu este ținută ca ornament în vaze. Fără să cunoască mesajul operei originale, autoarea îi modelează imaginea aşa cum o percepe ochiul neinițiat în artă.*

În acelaşi timp mai semnalăm alterarea unor gusturi şi sensibilităţi care, la noua pătură socială, exista totuşi în baza valorilor multiseculare ale artei populare, specifică oricărei etnii. În marea lor majoritate, creatorii surogatelor provin din rândul persoanelor care, în baza unor abilităţi sau aptitudini plastice, sunt angajate în diferite instituţii, întreprinderi mari sau uzine pentru crearea lozincilor, a pavoazărilor festive, a unor reclame decorative ori a panourilor ilustrate din magazinele comerciale. Intrând în contact direct cu o mulţime de oameni simpli, fără educaţie estetică, decoratorii şi vitrinierii îşi rotunjesc venitul pictând pentru aceştia *surogate.* În afara recompensei financiare, populaţia neiniţiată în arte oferă acestor producători de imagini şi o recompensă de mare preţiozitate, şi anume, convingerea că sunt pictori autentici. Mulţimea de osanale care însoţeşte achiziţia şi oglindeşte mai mult nevoia beneficiarului de a-şi masca nepriceperea, devine o hrană spirituală pentru aceşti autori. Dorinţa lor de a fi apreciaţi peste măsură este atât de mare încât pică singuri în narcisism, aşa cum Ceauşescu a crezut o vreme că e *Geniul Carpaţilor,* şi nu simplu pantofar. Există totuşi cazuri de sinceritate când unii pictori amatori îşi mărturisesc limitele activităţii. Vizitând un maistru miner care până la pensie a lucrat mai mult la suprafaţă, ca decorator, acesta mi-a mărturisit: *...Adevărul e că toţi facem reproduceri după poze cunoscute!* Şi, trăgând un sertar, a dat la iveală o mulţime de fotografii şi ilustrate colorate care constituiau baza educaţiei sale plastice. Crezând totuşi că e pictor superior, susţinea că la vernisajul expoziţiei pe care urma să o deschidă el nu are nevoie să fie prezentat de nimeni pentru că valoarea lucrărilor sale *este atât de evidentă încât va închide gura colegilor !*

Pentru cine doreşte să cunoască, informăm că lucrările acestor autori sunt uşor de identificat pentru că tematica lor e limitată doar la peisagistică şi naturi statice cu flori. Prin natura lor, dealul, copacul şi floarea nu impun efortul unor studii serioase pentru a fi redate pe pânză. Amatorul crede că artă înseamnă doar ilustrarea imaginilor vizuale. El nu intuieşte posibilitatea acestora de a deveni lexicul unor spaţii ideatice, a unor stări emoţionale de moment, a unor aspiraţii sau chiar a unor idei revoluţionare profund ancorate în social. În tehnicitate mai sesizăm folosirea unor formule din opera pictorilor consacraţi sau, pentru muşamalizarea plagiatului, sunt alăturate într-o singură imagine fragmente din Grigorescu, Aman, Ciucurencu etc. Portretul cu entitate bine definită sau compoziţii cu oameni structuraţi într-o viziune proprie nu apar în lucrările pictorilor inocenţi pentru că redarea corectă a fiinţei

umane necesită studii îndelungate. Posibilitatea de a reda omul în toate aspectele sale şi portretul definit nu doar prin aspectul de suprafaţă al faciesului, ci şi prin încărcătura sa psihică, separă artistul profesionist de cel inocent, fără studii.



Fig. 78. *Natură statică cu flori. Componentele sunt tratate cu oarecare îndemânare, dar modul convenţional al transpunerii petelor de culoare, lipsa unei structuri compoziţionale şi mai ales dezinteresul pentru armonia cromatică situează lucrarea la nivelul surogatului.*



Fig. 79. *Peisaj marin. Imaginea unei corăbii şubrede, ca de hârtie, şi a unui cer luminos, care nu se oglindesc în apa unei mări nejustificat de verde, puţin greţoasă, dau inesteticul lucrării.*

Atenţi doar la câştiguri imediate, fără eforturi intelectuale, dar conştienţi şi de aspectul semipreţios al lucrărilor pe care le creează, în marea lor majoritate, artiştii amatori refuză contactul cu profesioniştii. Lipsiţi de o temeinică educaţie estetică, nu pot şi nici nu au interesul să aprecieze, la justa lor valoare, produsele artiştilor licenţiaţi. În general ei elogiază doar artiştii decedaţi, cu care nu intră în competiţie directă pe piaţă şi pe care îi pot plagia nestingheriţi.

În multe situaţii aceste *talente* fără atestat, în baza unor abilităţi plastice care le depăşesc pe cele din dotarea omului de rând, îşi inventă aureole de licenţiaţi în artă, dar cu diplome pierdute sau confiscate în situaţii sociale ostile. Există şi pictori inocenţi care pozează în artişti neînţeleşi ai timpului, pentru a fi mai preţuiţi într-o societate debusolată estetic. În felul acesta, necunoaşterea realelor valori artistice e dirijată intenţionat, cu perfidie, spre aprecierea şi achiziţionarea nonvalorilor pe care le fabrică. Fenomenul seamănă izbitor cu cel al sectelor religioase apărute în ultimul sfert de mileniu care, închinându-se în diferite feluri aceluiaşi Mesia, lovesc în unitatea spirituală a creştinismului.



Fig. 80. *Natură statică cu flori. Imagine săracă în elemente de compunere, cu vaza pictată strâmb şi un fond elaborat îndelung, din amestecul indecis a mai multor culori.*



Fig. 81. *Iarna. Lipsa unei structuri compoziționale prin care să înțelegem că lucrarea e un studiu, necunoaşterea dominantelor cromatice reci care să dea atmosferă, aspectul fugitiv de poză, dar şi iscălitura ostentativă, specifică amatorilor, dau aspectul de surogat al lucrării.*



Fig. 82. *Natură statică cu flori - Gheorghe B. Negru, pictor naiv. Datorită spontaneităţii creaţiei şi sincerităţii cu care redă imagini pline de prospeţime, cum întâlnim în arta copiilor, arta naivă a fost mult timp apreciată. Lipsiţi totuşi de studii, naivii nu folosesc perspectiva, nu creează portrete sau compoziţii cu oameni şi nu-şi structurează picturile pe imagini anticipate. Din aceste motive pictorii naivi sunt şi ei catalogaţi în sectorul inocenţilor numiţi artişti amatori.*

Kitsch – ul este un cuvânt german care desemnează atât producţiile artistice-surogat făcute manual sau industrial, cât şi impostura estetică afişată de atitudinea celor care se înconjoară deliberat de respectivele forme şi se complac în contemplarea lor. Ghidându-şi comerţul cu sloganul: *ceea ce place trebuie să fie şi ieftin pentru a fi cumpărat,* producătorul de kitsch refuză orice considerent de ordin moral, educaţional sau filozofic. În dispute, deseori este auzit spunând: *Dumnezeu pentru mine e banul!* Localizat în prima fază în formele picturale şi sculpturale ale *artei de gang,* întâlnită în România mai mult prin târguri şi bâlciuri, Kitsch-ul mai apare astăzi şi în literatură, în teatru, în muzică şi în cinematografie. Dar cel mai des se întâlneşte, spre regretul auditoriului, un kitsch al oratorului.

Ştiindu-se că fenomenul kitsch nu poate fi promovat fără clientelă, studiile recente arată că acesta nu e prezentat în exclusivitate doar în rândul populaţiei nevoiaşe. Există o clientelă kitsch care nu mai poate fi compătimită că nu are acces la adevăratele valori artistice. Ea se află la orice nivel social dar nu şi-a propus să vadă lucid exponatele din muzee, piramidele sau vechile temple, pentru că acestea nu intră în sfera interesului ei. Explicaţia constă în faptul că noua societate de consum permite fiecărui individ accesul la orice poziţie socială, poziţie probată doar prin nivelul situaţiei materiale. Şi urmându-şi doar acest ideal, o mulţime de oameni îşi neglijează cultura. Posibilităţile de confort oferite de un statut superior consumă efortul unor straturi largi ale populaţiei, dar toate generaţiile acestor *ajunşi,* indiferent la ce nivel s-ar afla, *vor să aibă panoplia lor. Inutil, deci, să acuzi vulgaritatea publicului sau tactica cinică a industriaşilor care caută să-şi strecoare marfa de proastă calitate. (Jean Baudrillard Op. cit. pag.166)* Aşadar, proliferarea kitsch-ului e mult facilitată de mobilitatea socială.

Mai categoric, criticul de artă iugoslav Alexa Celebanovic explică: *Creându-şi cale liberă către spiritele inculte şi ingenue, care nu sunt capabile încă de o alegere matură în numele unor exigenţe culturale adevărate, Kitsch-ul pătrunde în suflet ca infecţia într-un organism incapabil de rezistenţă. Economia modernă ar defini fenomenul în termenii creării de noi trebuinţe în rândul consumatorilor, pe baza presiunii pe care o exercită piaţa. Cu alte cuvinte, producătorii de Kitsch îşi pun marfa în vânzare şi ajung repede să-şi asigure o clientelă la care nici nu se aşteptau. Lipsa de educaţie nu e de ajuns pentru a explica destinul Kitsch-ului.*

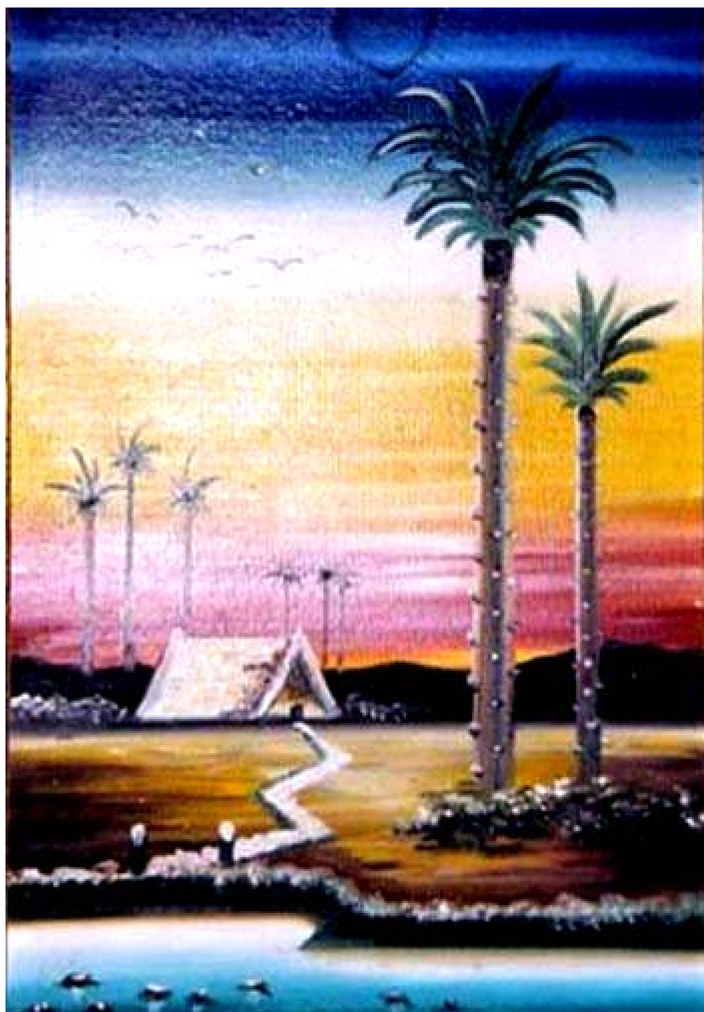


Fig. 83. *Exemplu de kitsch fabricat cu minimum de efort fizic şi intelectual. Pe fundalul unui mic teren colorat pueril în ocru şi a unui cer care adună în tuşe largi, orizontale, toate culorile curcubeului într-o formă dulceagă, sunt redate – penibil de simplu – o casă albă cu aspect de port, o cărare frântă în trei locuri fără sens lizibil şi câţiva palmieri cu trunchiuri ca stâlpii de beton care nu se oglindesc în lacul cuminte din prim-plan.*



Fig. 84. *Pictură kitsch în care autorul probează o oarecare preocupare doar pentru aspectul copacilor, frunzişurilor şi pentru cerul încărcat cu nori drăgălaşi. Relieful stâncos, redat prin forme şi culori bizare, găzduieşte – aşa cum indică brazii – un lac liniştit de munte. Redarea pe oglinda apei încremenite a două iole albe, aduse dintr-un peisaj marin, dovedeşte tot atâta necunoaştere a realităţii fireşti ca şi lipsa unui minim de educaţie plastică.*

Combătând argumentul strict sociologic, Abraham Moles explică fenomenul printr-un argument psihologic. Observând că orice Kitsch relevă un comportament estetic aberant, el constată că *împotriva oricărei logici, mase impresionante de indivizi, de formaţie intelectuală foarte diversă, refuză ori evită produsul artistic autentic, preferând surogatul acestuia. Normal ar fi ca lumea să se intereseze, în primul rând, de valorile artistice promovate prin intermediul instituţiilor culturale de recunoscut prestigiu – academii, muzee, săli de expoziţii… În realitate, tot mai mulţi indivizi, fugind de arta care pune probleme prea grave şi complicate, se complac în compania efectului vizual facil, prezentat la nivelul tipului de compoziţie incoerentă, specific surogatului.* După Abraham Moles, *ţine de esenţa umană ispita idealizării posibilului, a fabulării viitorului în consens cu dorinţele încă neîmplinite, în consens cu acea fericire după care orice ins tânjeşte.* Cu alte cuvinte, se poate considera că există o deschidere înnăscută a omului spre Kitsch şi

combaterea consecințelor lui negative necesită o muncă educativă foarte mare pe direcția celor mai semnificative valori artistice universale.



Fig. 85. *Imagine kitsch fabricată în serie. Preocuparea doar pentru redarea cu abilitate a figurativului, aşa cum o face aparatul fotografic, reprezintă țelul oricărui artist amator care produce kitsch-uri. Autorul, neinițiat în posibilitățile de expresie ale elementelor de limbaj plastic, nu poate sugera frigul, cerul de iarnă sau albul curat al zăpezii.*

În concluzie, apariția şi proliferarea Kitsch-ului se explică prin trei argumente: lipsa unei educații estetice serioase a populației, mobilitatea socială cauzată de revoluția industrială din ultimele două secole şi posibilitatea insului de a-şi satisface ieftin, mai mult de ochii lumii, nevoia culturală în baza unei libertăți de gândire sugerată de aspectul facil al surogatului. Practic, lucrările Kitsch sunt producții de serie, în care aspectul lor figurativ-simplist nu creează eforturi de înțelegere a vreunui mesaj. Ele nu stârnesc nici emoții estetice. Aşa stând lucrurile, vedem că în lărgirea fenomenului, o responsabilitate mai mare îi revine prostimii care cumpără şi nu neapărat producătorului care, cu multă îndemânare, dar şi lipsit de scrupule pentru valorile reale, îşi câştigă în felul său pâinea. Vizitând odată un artist amator, am asistat la producerea tablourilor sale. Avea în jur de zece pânze înşirate pe duşumea, sprijinite de pereți. Pe masa de lucru ținea, în afara uneltelor, cutii de câte un litru cu vopsele, parte cumpărate de la magazin, parte sustrase de la Uzina ARO din Câmpulung, unde lucra. Dintr-o cutie cu albastru vopsea cu

pensula cerul la toate tablourile, apoi, cu altă pensulă, muiată într-o cutie vecină, rezolva necesarul de verde al pajiştilor. La fel proceda şi pentru imaginea copacilor, pentru lacul din poiană ca şi pentru cele două lebede albe care pluteau pe apă. În ultima fază vibra la fiecare tablou, cu pensula uscată, frunzişul şi scoarța copacilor, unda apei şi penajul la păsări. La sfârşit şi-a plasat lizibil iscălitura şi data în colțul din dreapta al fiecărei lucrări, pentru *autenticitatea operei.* Camera sa amintea, într-un fel, de laboratorul unui fotograf unde se multiplică în mai multe exemplare imaginea aceleiaşi poze colorate. Într-o singură zi *pictorul* nostru a produs douăzeci de lucrări care, până să fie expuse sâmbăta în târg, nu mai trebuia decât să fie uscate.

Majoritatea regimurilor politice totalitare folosesc în propagandă arta figurativă ieftină. Lenin, Hitler, Stalin, Mao, Ceauşescu ori Sadam Hussein erau înfățişați cu fețele pe care le aveau, viu colorați şi monumentali, uneori cât un bloc de locuințe, cu gesturi simbolice, profilați pe un cer albastru, cu fabrici şi uzine la picioare etc. Aceste kitsch-uri apăreau pe panouri uriaşe la festivități, în expoziții omagiale, la porțile instituțiilor, pe autostrăzi, în primării, spitale şi maternități, în biroul oricărui director, în universități, în clasele elevilor din licee, gimnazii, şcoli generale şi chiar în grădinițe. Dictatorii amintiți ofereau populației înlocuitori de cafea, de unt, de icre, etc. Se fac şi astăzi haine şi încălțăminte prin tehnica surogatului. Aşa cum aceşti înlocuitori, care imită piei, țesături sau gustul unor alimente, nu sunt ceea ce vor să pară, tot aşa kitsch-ul nu poate fi considerat artă. Nu ne facem iluzia că vom forma din elevii noştri doar persoane care nu vor cădea în mrejele kitsch-ului artelor plastice, dar este de datoria tuturor cadrelor didactice să nu treacă nepăsătoare față de acest fenomen, destul de frecvent social. La urma urmei, întreaga situație se datorează insuficientei educații estetice din şcoli. Aşa cum învățăm de mici tabla înmulțirii şi o ținem minte toată viața, ne putem învăța şi ochiul să vadă adevăratele valori artistice şi să le separe de nonvalori.

CAPITOLUL IV
INSTRUMENTE ŞI MATERIALE

IV.1. INSTRUMENTARUL NECESAR LECȚIILOR DE DESEN

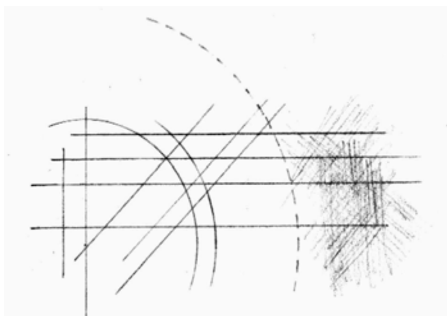
Dacă vrem ca desenele copiilor să fie de bună calitate, să oglindească reala valoare a potențialului lor creativ, trebuie să-i familiarizăm mai întâi cu uneltele de lucru, cu materialul pe care se transpun imaginile plastice şi cu tehnicitatea impusă de specificul lor. Totodată, pentru a fi respectate şi îndrăgite de elevi, le vom explica, funcție de nivelul lor de înțelegere, care dintre aceste instrumente şi tehnicități au fost preferate de marii artişti când şi-au realizat cele mai cunoscute şi importante opere. Conştienți totuşi că nu putem pretinde elevilor din şcolile generale sau licee mai mult decât însuşirea unui minim de abilități plastice, abilități ce conduc mai mult spre o educație estetică şi nu neapărat la formarea unor personalități artistice, îi vom familiariza la început doar cu instrumentarul care poate fi uşor procurat şi care nu complică tehnicitatea creației. Urmărind aceeaşi idee, observăm că nici la ora de muzică nu se poate pretinde elevului să aibă o vioară scumpă, pian sau flaut de argint. Lucrarea de față îşi propune în primul rând să ofere necesarul de informații pentru cultura generală, dar să şi trezească interesul tinerilor care-şi doresc şi speră să devină artişti profesionişti.

Creioanele sunt instrumentele cele mai accesibile pentru desen. Sunt uşor de mânuit, nu murdăresc mâna copilului şi pot fi găsite până şi în magazinul celui mai îndepărtat sat. De regulă, în grădiniță şi şcoli, se folosesc pentru desen aceleaşi creioane cu care scriem. Totuşi, pentru o cunoaştere mai bună şi pentru a-i ajuta pe cei talentați, vom arăta elevilor că există mai multe tipuri, funcție de duritatea minei. Creionul cel mai răspândit este HB, cel cu care învață copiii să scrie şi, în general, este folosit toată viața şi de adulți pentru notările grafice cotidiene. HB-ul reprezintă duritatea mijlocie a minei. În context, H înseamnă duritate iar B, moliciune. Când creionul e notat cu H, 2H, 3H, 4H sau 5H, avem de-a face cu grade tot mai mari de duritate, care culminează cu 6H. Cu cât este mai dură mina, urma lăsată pe hârtie este mai slabă, mai dificil de sesizat cu ochiul. Oricât am apăsa cu un 6H, urma sa e subțire şi cenuşie. Duritatea minei de la acest creion este aşa de mare, încât îl putem înfige ca pe un cui în planşeta de lemn fără să i se rupă vârful. Creioanele notate

cu H sunt folosite la schițarea cotelor sau la trasarea liniilor ajutătoare din desenul tehnic ori arhitectural. În continuare, creioanele notate cu B, 2B, 3B, până la 10B, reprezintă gradul de moliciune al minei. Gradat, mina este tot mai moale, mai groasă şi urma lăsată pe hârtie este tot mai neagră. Tonul cel mai închis, apropiat de negrul tuşului, este redat de 8B. Creioanele din categoria B-urilor sunt cele indicate pentru desenul artistic. Liniile trasate cu oricare dintre ele pot fi subțiri, groase, modelate, uşor de sesizat cu ochiul, dar niciodată complet negre datorită unui luciu specific grafitului. Zonele umbrite sunt redate prin haşurare.

…3H - 2H - H - HB - B - 2B - 3B - 4B…

Notarea creionului în funcție de duritatea minei

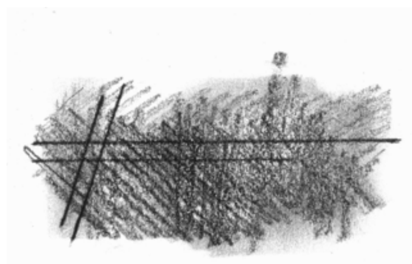


Linii trasate cu creion 3H

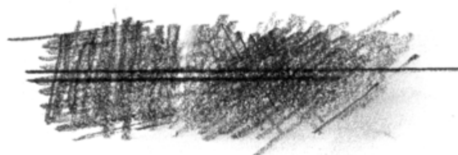
Mina creionului se fabrică industrial din grafit sintetic, prin încălzirea prafului de cocs la temperaturi înalte, în jurul a 3000 de grade. Importantă pentru noi, mina prelucrată din acest grafit poate avea două aspecte: în forma unor bare subțiri ca andreaua care, protejate cu lemn pe toată lungimea lor, reprezintă cunoscutele creioane negre sau în forma unor batoane cu profil pătrat ori rotunde, numite cărbune, cu o grosime apropiată de cea a creionului. Cu cărbune se practică desenele de largă suprafață. Urma lăsată de el nu poate fi subțire cât urma lăsată de grafitul creionului dar poate fi modelată până la măsura propriei grosimi iar zonele mari umbrite se pot reda prin haşurare cu întreaga sa latură culcată pe foaia de hârtie.



Linii şi haşurare cu creion HB



Linii şi haşuri cu creion 2B



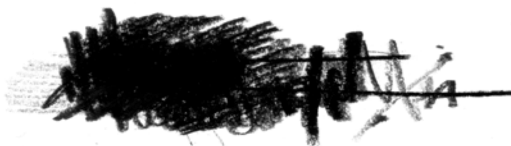
Linii şi haşuri cu creion 4B



Linii şi haşuri cu creion 6B



Urme lăsate de creion 8B

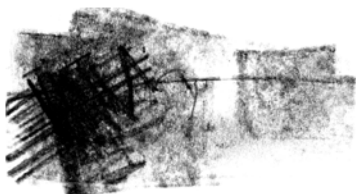


Urme lăsate de creion 10B

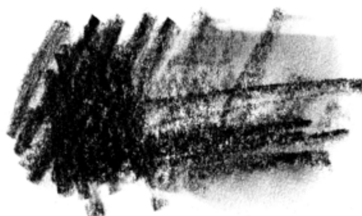
Creioanele colorate au mina alcătuită dintr-un amestec de grafit cu anumiți pigmenți. De natura acestor pigmenți depinde culoarea minei. Copiii mici trec uşor de la primele lor semne grafice făcute cu creionul negru, la perceperea şi redarea unor semne cromatice folosind tot creioane, dar cu mina colorată. Şi până să poată lucra cu acuarele, preşcolarilor le vine mai uşor să deseneze colorat cu aceste creioane. Observăm că în primele lor desene cromatice sunt preocupați de redarea colorată doar a conturului, aşa cum inițial o făceau cu creionul negru. Abia în jurul vârstei de 5 ani minorii reuşesc prin haşurări să redea pete colorate iar preşcolarii din grupele mari ajung chiar la frecarea planşei cu un mic petic de hârtie pentru omogenizarea petei de culoare obținută prin aceste haşuri. Mai târziu, la vârsta şcolară, când ajung să descopere posibilitățile de expresie ale acuarelei, copilul abandonează creioanele colorate iar carioca e folosită doar pentru amuzament.

Sanguina este un creion special a cărui mină este făcută din sanguină, un mineral colorat natural în roşu-brun datorită oxidului feric din structura sa. Amintind de culoarea sângelui, majoritatea artiştilor renaşterii desenau în sanguină pentru că erau mai aproape de imaginea colorată a viitoarelor pânze, dar şi pentru că sugerau mai bine tensiunea timpului marcată de multe războaie. Astăzi e folosit foarte rar, de un număr restrâns de artişti.

Cărbunele de desen poate fi sintetic-industrial, aşa cum s-a înțeles din explicația anterioară, sub forma batoanelor de grafit, presat mai tare sau mai moale, ori mai poate fi confecționat prin arderea înăbuşită a unor bețişoare subțiri din lemn de esență moale – salcie, plop, dar mai ales tei – aşa cum ştim că se fabrică mangalul. Cărbunele de lemn este folosit de pictori la transpunerea pe hârtie sau pe perete a desenelor mari. Fiindcă are o structură moale care ajută trecerea lejeră de la negrul cel mai intens la umbra subtilă, sugerată ca pierind discret în alb, cărbunele de tei este apreciat atât pentru mulțimea posibilităților de expresie, a lejerității mânuirii cât şi pentru felul simplu în care se fabrică. Până şi astăzi, când în cuptoare se foloseşte electricitatea, laserul sau chiar energia nucleară, artiştii sunt obişnuiți să-şi facă singuri cărbunele cu care desenează adunând câteva bețişoare cojite de lemn pe care, legate uşor cu ață şi îngropate în nisip uscat într-o cutie de conservă, le ard înăbuşit pe aragaz. După câteva încercări în care se dobândesc suficiente cunoştințe despre temperatura necesară, durata focului şi calitatea lemnului, experiența dă la iveală un cărbune de reală valoare, greu de egalat în rafinamente artistice de cel industrial.



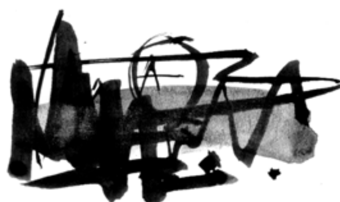
Urme lăsate de cărbune presat



Urme lăsate de cărbune de tei



Urme lăsate de toc rezervor MARKER



Urme lăsate de pensulă muiată în tuş

Tocul cu peniță se găsește în multe variante. Așa cum creioanele diferă între ele după calitatea grafitului, la fel și tocurile diferă în funcție de penița pe care o poartă. Există tocuri cu penițe adaptate numai pentru scrierea școlărească, cu cerneală. Folosite de peste un mileniu, ele anticipează stiloul, numit *toc-rezervor*, apărut în secolul al XIX – lea. Alte tocuri, cu penițe de diferite grosimi și terminate cu o talpă, se folosesc la scrierile cu tuș din grafica standardizată. În afara acestora, graficienii folosesc la desenele lor artistice și tocuri cu penița lungă și foarte subțire, pentru mlădierea liniei. Totuși, primele tocuri cu care oamenii vechiului Egipt și cei din China antică scriau și desenau, nu aveau atașate penițe speciale, ci erau făcute cu totul din trestii ascuțite la un capăt în V. Avem convingerea că tocul din tub de trestie a inspirat pana de scris, care, de aproape două milenii – odată cu apariția hârtiei, devine principalul instrument de scris și de desenat. Se foloseau în sensul acesta penele mari de la aripa de gâscă, de dropie, curcan, pescăruș, pelican sau chiar de corb. Apreciind posibilitatea de mlădiere sensibilă a liniei, dar și faptul că se poate ascuți, precum creionul de astăzi, până la consumarea sa totală, pana a fost multe secole – și încă mai este, instrumentul preferat al artiștilor care desenează în tuș, în sepia sau în diferite cerneluri. Folosită cu aceeași ușurință și în scrierea cursivă de mână, nu trebuie să mire că pana e privită pretutindeni și ca simbol al literaturii artistice.

Toc mai poate fi numit și un simplu băț de lemn cu care, ascuțit și muiat în tuș, în lipsa altui instrument, se pot trasa linii, se poate improviza o scriere sau se poate face un desen pe o foaie de hârtie. Dezvoltarea tehnicității din ultimele decenii ne mai pune la dispoziție și o serie de tocuri-rezervor de tip *Flaumaster, carioca,* stilouri cu vârfuri de pâslă de diferite grosimi, condeie din ceară, din cretă presată, pixuri cu pastă etc.

Pensulele sunt instrumentele cele mai cunoscute și folosite mult în activitatea lor de pictori, de elevii-artiști, de școlari și chiar de preșcolari. Diferindu-se între ele prin mărimi, dar în primul rând, prin specificul materiei cu care lucrează, le găsim împărțite în două categorii. Unele au forma adaptată pentru pictatul cu culori solubile în uleiuri sau în solvenți derivați din petrol, altele pentru pictatul în culori diluate în apă. Primele, numite uzual *pensule de ulei*, au pămătuful făcut din păr aspru, aplatizat și tuns drept, perpendicular pe direcția firelor, cum se poartă pe frunte tunsoarea *breton.* Cele din a doua categorie, numite *de*

acuarele, au un smoc rotund care, udat, îşi adună firele spre un vârf central. Părul acestora e foarte fin, moale, provenit din cozi de veverițe sau de la urechile de bivoli. *Pensula de ulei* aşterne culoarea în tuşe egale cu lățimea ei, ceea ce impune pictorului să aibă în trusa sa cât mai multe pensule, sortate pe mărimi, în timp ce o *pensulă de acuarele*, prin forma smocului de păr şi prin calitatea firului, se poate folosi atât la crearea petelor mari de culoare, la trasarea tuşelor largi, cât şi a celor mai subțiri linii, apropiate chiar de dimensiunea firului de păr. Cu alte cuvinte, dacă pictăm doar în acuarele, ne este suficientă o singură pensulă de mărime medie.

IV.2. MATERIALE FOLOSITE ÎN PICTURĂ

Cerneala se găseşte în câteva varietăți. Mai cunoscută este cea albastră-închis, fluidă, care se foloseşte mai mult în scrierea cu tocul sau cu stiloul, dar mai există şi cerneluri de alte culori. Solventul cernelii fiind apa, uscatul desenului cere atenție. Diluată, cerneala oferă tonuri mai deschise, bune în modelarea cromatică a imaginii.

Tuşul este o varietate de cerneală mai densă, de obicei neagră. Are în compunere grăsimi şi eter care conduce la uscarea rapidă a desenului. Urma tuşului pe hârtie poate fi opacă sau lucioasă, după cantitatea de grăsime din compunere, are o mare putere de acoperire şi, uscată, e rezistentă la apă. Diluat, îşi pierde din proprietăți. Având tonul cel mai intens al negrului, este folosit mai mult de graficieni, uneori şi de pictori, la crearea pe albul hârtiei a unor imagini cu mare putere de sugestie. Desenele făcute în tuş şi peniță de Grigorescu în timpul campaniei din 1877, sunt de o mare valoare artistică.

Sepia este un colorant solubil în apă, de culoare cafenie, extras din viscerele moluştei marine cu acelaşi nume sau preparat pe cale artificială. Cu proprietăți asemănătoare tuşului, sepia este apreciată pentru nuanța sa caldă, dar şi pentru conservarea în timp. Subțiată cu apă, se poate obține o varietate de tonuri care-i lărgesc posibilitățile de expresie.

Acuarelele reprezintă setul cel mai ieftin de culori pe care copiii şi-l pot procura. Aşa cum indică şi numele, este vorba de culori care se folosesc doar diluate în apă, dar forma lor anterioară, aşa cum se află în

trusă, este solidă. Folosirea acestor culori este relativ uşoară şi atractivă. În timpul lucrului tehnicitatea oferă mereu surprize plăcute ochiului şi satisfacţii estetice atât la nivelul de percepţie al copilului cât şi al adultului profesionist. Valoarea picturii în acuarelă se evidenţiază prin spontaneitate, prospeţimea şi limpezimea culorilor, atmosfera aerată ca şi aspectul de cercetare, de lucrare în studiu. Fiind vorba de culori care se lucrează numai şi numai cu apă, culori transparente – cu alte cuvinte, ele nu pot fi văzute bine decât aşternute pe hârtie albă şi nu pe cele colorate. În situaţia aceasta tonurile deschise nu se obţin prin amestec cu albul din trusă, ci prin diluarea culorii cu mai multă apă. Pastila albă din cutie nu are sens, căci amestecul ei în orice culoare creează grizări opace, murdare, lipsite cu totul de prospeţimea specifică acuarelei. Folosirea acestei pastile dăunează perceperea firească a nuanţelor şi tonurilor limpezi, iar existenţa ei în trusă dovedeşte nu neapărat necunoaştere, cât mai ales gândire negustorească în sfera specialiştilor care produc şi livrează acuarele.

Tempera reprezintă un set de culori solubile în apă care se găsesc în stare păstoasă în tuburi asemănătoare celor care conţin pasta de dinţi. Se folosesc diluate, dar, spre deosebire de acuarelă, pasta de tempera o dată uscată nu mai poate fi recuperată prin amestec cu apă, motiv pentru care, după extragerea din tub a oricărei cantităţi de culoare, trebuie să-i punem la loc dopul pentru ca rezerva de pastă să-şi păstreze gradul de umiditate. Culorile tempera sunt toate opace, se întind uniform pe întreaga suprafaţă a petei şi aşezate una peste alta, nu transpar între ele. Rămâne evidentă doar cea de deasupra. Un alt aspect al acestor culori este că prin uscare îşi reduc din claritatea pe care o aveau în timpul lucrului, când erau umede. Ele trec prin uscare din tonul pe care-l cunoşteam la început într-unul mai deschis şi puţin grizat, ceea ce-i schimbă uşor şi nuanţele. Artistul nu poate avea niciodată certitudinea că armoniile cromatice stabilite de el în timpul creaţiei, rămân definitive. Surpriza oferită a doua zi de lucrare explică rezerva de a lucra permanent cu încredere în *culori tempera.* Revenirea şi conservarea în timp a prospeţimii cromatice se poate rezolva doar prin adăugarea unei pelicule de lac peste suprafaţa uscată a lucrării. Operaţia este posibilă doar la picturile pe lemn şi dă rezultate remarcabile în domeniul icoanelor. Deci adaptându-ne exigenţele la capriciile acestui sector de culori, se pot crea şi valori autentice. Totuşi, motivat, tempera se foloseşte mai mult în

lucrările artei decorative. Aspectul acestor culori ne oferă exemplul cel mai grăitor a ceea ce ştim despre *pata plată de culoare*.

Guaşa reprezintă tot culori solubile în apă, într-o stare păstoasă mai densă decât cea a temperei însă mult mai fină ca aceasta, cu puțină transparență, ceea ce permite obținerea unor efecte cromatice vibrate cu multă sensibilitate. Se livrează în mici cutiuțe rotunde de plastic dotate cu căpăcele etanşe, asemănătoare celor farmaceutice în care se păstrează unguenți. Comparându-le cu tempera, culorile guaşei câştigă prin păstrarea permanentă a prospețimii şi a prețiozității. Se folosesc la pictarea icoanelor pe lemn, la realizarea proiectelor pentru picturile mari murale, a proiectelor pentru mozaicuri, a celor pentru afişe, a copertelor de carte sau chiar a viitoarelor picturi în ulei pe pânză. În acelaşi timp, lucrările pictate în guaşă pot fi socotite valori autentice şi păstrate ca atare. Se cuvine să reținem că atât culorile guaşei, cât şi cele ale temperei, prin calitatea lor de acoperire, se pot aplica şi pe suporturi colorate, nu neapărat albe, ca în cazul acuarelei. Păstrată pe alocuri neatinsă, culoarea suportului poate rezerva, în unele situații, efecte plastice sau decorative plăcute.

Pastelul e un baton colorat, asemănător unei crete presate, făcut din pigmenți naturali amestecați, în asocierea gumei arabice, cu talc. Se foloseşte prin frecare de suport – de obicei, hârtie groasă ori carton, pe care lasă urme aşa cum lasă creta pe tablă. Condiția suportului e să nu fie velin, iar colorat poate ajuta chiar la crearea unei atmosfere cromatice în compoziție. La sfârşit, protejate prin pulverizarea unui fixativ, culorile rămân stabile. Pictura în pastel este caracterizată prin trecerea subtilă de la un ton la altul, prin sensibilitatea deosebită a nuanțelor, prin aspectul idilic al lucrării, ca şi prin uşurința tehnicității. Uneori se pot obține efecte care sugerează ceața sau lumea feerică din spațiul oniric. Nelipsit din trusa pictorilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi început de secol XX, pastelul a ajutat la crearea unor imagini aparte în creația picturală, cum s-ar mai spune, la o stilistică a genului. La noi în țară, multe din peisajele lui Ştefan Luchian, Ştefan Dumitrescu sau Şirato au fost făcute în pastel.

Culorile de ulei. Acest set de culori îşi subțiază pasta prin amestecul lor pe paletă cu ulei de in fiert. Preparatul lor necesită o tehnologie aparte, specifică fiecărei culori, aşa încât se livrează cu

bucata, în tuburi, dar la prețuri care diferă între ele. În culori de ulei se pictează, de obicei, pe pânză ori pe carton. Uneori se mai întrebuințează şi la pictura pe lemn, ori direct pe perete. În ambele situații, atât scândura cât şi peretele vor fi supuse în prealabil unui tratament special, cu clei de oase ori – în cazul peretelui – cu humă.

Culorile de ulei se împart la rândul lor în *culori decorative* şi *culori extrafine.* Primele sunt folosite în lucrările decorative dar, din cauza prețurilor mai mici, sunt folosite şi de studenții şi elevii-artişti la învățatul meseriei. Ele sunt plăcute văzului doar în picturile proaspete. După câțiva ani coloritul tabloului devine întunecat şi-şi pierde cu totul strălucirea specifică picturii tradiționale în ulei. *Culorile de ulei extrafine* intră în dotarea oricărui pictor profesionist. Ele, chiar uscate, îşi păstrează peste secole aceeaşi prospețime pe care o aveau când au fost aşternute pe pânză. Vedem azi picturile lui El Greco, Tizian, Rafael, Grigorescu sau Luchian cu aceeaşi emoție cu care erau privite la vremea când au fost create.

Culorile acrilice sunt introduse de curând în circuit, ca proaspete invenții în cromatică datorate noilor cercetări chimice. S-au remarcat deja mai multe seturi de culori ca: *Neocolor, Cyberlux, Lumen, Tutocolor, Stabilcolor, Ceramik, Lastex* etc. Diferă între ele prin grupa substanțelor chimice pe baza cărora au fost preparate, dar în alcătuirea lor au ca numitor comun apa. Calitatea lor cea mai importantă e că devin lavabile după uscare, au o excelentă rezistență la exterior, sunt practic de neşters şi sunt foarte stabile în timp. Brevetate pe bază apoasă, toate culorile acrilice nu sunt inflamabile sau nocive. Pot fi aplicate cu pensula, cu rolul sau – diluate cu puțină apă – cu pulverizatorul sau cu pistolul de vopsit.

Neocolor-ul este foarte apreciat de pictori. Se găseşte în seturi de 18 culori care, amestecate între ele, oferă tot atâtea posibilități de-a obține nuanțe, tonuri şi vibrații ca şi paleta pictorului în ulei. Aderă bine la pânză, carton, hârtie, lemn, sticlă, plastic, ciment sau la suport de metal feros. Se pot obține efecte speciale prin amestec cu praf de marmură, nisip sau alte materiale de construcții.

Ciberlux înlocuieşte smalțurile tradiționale metalice pe bază de solvent, îmbunătățind efectul decorativ şi conferindu-i o durată mai mare în timp datorită faptului că suprafața tratată nu se închide la culoare prin oxidare. Culorile acestui set pot fi utilizate pure sau în amestec cu coloranți universali. Culorile *Tutocolor* şi *Ciberlux,* datorită marii

rezistențe la umiditate, au fost folosite cu succes în occident la zugrăvitul exterior al clădirilor şi la crearea unor decoruri de mare efect pe fundul piscinelor sau al bazinelor de înot.

Stabilcolor-ul şi *Tutocolor*-ul se mai pot folosi la obținerea efectelor de învechire în restaurarea oprelor de artă. Cu ele se tratează picturi, rame, bronzuri etc.

Culorile *Lumen* reprezintă un set de culori acrilice luminoase, ele fiind fluorescente sau fosforescente. Sunt folosite la reclamele de stradă, la indicatoarele de circulație sau în unele picturi ori decoruri care se expun în interioare întunecate pentru efecte vizuale puternice.

Privind instrumentele cu care lucrează pictorii profesionişti observăm că pe lângă trusa dotată cu necesarul de culori şi pensule, artistul mai are *paleta* pe care-şi prepară nuanțele şi tonurile culorilor, *cuțitul de paletă* şi *şevaletul* pe care-şi ține imobilă, la nivelul ochilor, pânza ori cartonul. *Cuțitul de paletă* este o lamă subțire şi flexibilă de oțel dotată cu un mâner care seamănă, să zicem, cu o mică şi firavă mistrie de zugrav. Având mărimea unui briceag deschis, unealta e folosită de artist la curățatul prin răzuire a paletei ori a pânzei, dar uneori, din cauza unor efecte specifice, asemănătoare unui mozaic de pete plate, se pictează direct cu el.

IV.3. MATERIALE-SUPORT PENTRU DESEN SAU PICTURĂ

Hârtia velină este foarte bună pentru desenele în creion sau în peniță. Numită şi *hârtie de scris,* poate fi găsită, în vrac sau la bucată, în orice librărie, la prețuri acceptabile. De aceeaşi calitate, această hârtie reprezintă şi materialul din care sunt făcute caietele fără linii ale elevilor, maculatoarele sau unele *blocnotesuri.* Folosirea acestor caiete este bună pentru că implică păstrarea laolaltă a desenelor, indiferent de calitatea lor. Asta ajută studiul evoluției în timp al sistemului psihic al copilului sau a aptitudinilor de care dispune. Este bine să notăm că minorul, când sesizează că a făcut până şi cel mai mic progres în crearea unor imagini, distruge planşele realizate anterior. În grupul hârtiei albe veline, *Hârtia de xerox* e de calitate superioară, însă nivelul cel mai înalt al albului imaculat îl atinge *hârtia cretată*. Deşi albe, toate aceste hârtii nu sunt suporturi bune pentru acuarele pentru că apa le modelează ireversibil forma.

Hârtia de ambalaj, pentru nuanța sa gălbuie sau maronie, pentru porozitate, rezistență şi grosimea relativ sporită, este uneori preferată de artişti pentru schițe sau crochiuri în cărbune, în tuş ori în pastel. Coloritul ei sugerează un cadru intim desenului.

Blocul de desen ne oferă hârtie bună atât pentru desen, transpus cu orice instrument, cât şi pentru acuarelă. Grosimea şi porozitatea foii permit, în sfârşit, absorția unei mari cantități de apă şi evaporarea sa în timp, fără să-i modifice forma plană.

Cartonul duplex reprezintă două straturi de hârtie groasă lipite între ele prin presare. Urmând acelaşi procedeu, dar lipind între ele trei straturi de hârtie sau de carton, se găseşte şi *cartonul triplex.* Grosimea acestor două cartoane permite pictatul în tempera sau în guaşă.

Mucavaua este un carton mai gros decât triplexul, întrebuințat mai mult la fabricarea unor cutii, ambalaje sau a copertelor rezistente de carte. Spre deosebire de duplex sau triplex, care au măcar una din suprafețe albă, mucavaua este gri, dar oferă, prin rezistența structurii, încredere deplină pictorilor care folosesc culori tempera sau chiar culori în ulei. Mulți dintre ei, din diferite motive, preferă suportul de carton pentru transpunerea unor opere definitive. Păstrate în condiții bune de conservare, picturile pe carton-mucava rezistă în timp la fel de bine ca cele pictate pe pânză. În cazul picturii în ulei, atât cartonul, cât şi pânza, se cer mai întâi tratate cu un grund alcătuit din clei de oase în amestec cu *alb de zinc.* Fără acest liant, uleiul din culori e supt de carton sau de pânză şi pigmenții îşi pierd cu totul calitățile. Dintre toate operele plastice create pe carton, foarte apreciate pentru autenticitatea tehnicității şi valoarea lor artistică sunt *Cartoanele lui Leonardo da Vinci.*

Pânza de pictură este făcută din in, iar pentru lucrări mai mari, din cânepă. Țesătura pânzei de in e fină, iar a pânzei de cânepă e rară, cu firul gros, aşa cum o vedem la sacii pentru transportul legumelor. Materialul lor textil nu se poate picta aşezat simplu pe o suprafață plană, ca cearceaful pe pat. Se face mai întâi un cadru rigid rectangular din lemn, de dimensiunea viitorului tablou, numit şasiu. Întinsă cu toată puterea, pânza se fixează în cuişoare pe acest suport, după care se pensulează amintita soluție de clei pe întreaga sa suprafață – insistând unde atinge lemnul, pentru aderență. Umezită, pânza se înmoaie, dar prin

uscare se întăreşte, ajungând să sune ca toba. Împinşi de curiozitate şi tentați de formule mai simple, artiştii au testat şi pictatul pe țesături sintetice, dar n-au ajuns la rezultate mulțumitoare, nici în aflarea unui liant care să lege culoarea de noul suport şi nici în conservarea corectă în timp a fibrelor de plastic. Țesăturile sintetice au fost doar parțial acceptate în sectorul textil al artizanatului actual. Pentru pictură s-a demonstrat limpede că pânza bună este doar cea tradițională, din fibre naturale. Deocamdată. Şi mai trebuie să notăm că, de obicei, pe orice material textil tradițional se pictează doar în culori de ulei, nu cu cele solvente în apă. Acuarela, tempera sau guaşa, înmoaie soluția cu care a fost impregnată pânza, şi pictarea unei suprafețe nerigide, e dificilă. Chiar şi o simplă hârtie, când desenăm pe ea, se cere aşezată pe suprafața plană a mesei ori a băncii din sala de clasă.

Lemnul, în formă de scândură, poate fi un bun suport pentru pictură dacă se folosesc doar porțiunile cu fibre drepte, fără noduri. Pentru a păstra permanent suprafața lemnului plană, se armează partea sa dorsală, la două niveluri, cu două şipci orientate transversal pe direcția fibrelor. Şipcile pot fi prinse cu şuruburi, dar metoda clasică este pătrunderea lor prin două şanțuri săpate în forma numită *coadă de rândunică,* în grosimea scândurii. Sistemul permite chiar ataşarea mai multor scânduri, ceea ce ajută la crearea unor suprafețe mai mari. După încleiere, chituire şi şlefuirea plană a suprafeței de pictat lemnul se tratează, dacă vrem să pictăm în culori de ulei, cu aceeaşi soluție din clei de oase cu care am văzut că se prepară pânza. Pe lemn se mai poate picta şi în tempera sau guaşă. În această situație liantul pentru culori este o pastă albă, numită caseină, rezultată din amestecul albuşului de ou şi brânză dulce de vacă. Pictura pe lemn se foloseşte în mod curent la crearea icoanelor, la altarele din bisericile creştine sau la paravanele care separă sectoare în interiorul unor locuințe de epocă. De asemenea a fost foarte apreciată în Renaştere. Leonardo da Vinci a pictat pe lemn multe lucrări de dimensiuni mari, între care *Închinarea magilor* care măsoară 246 / 243 cm.

Zidul. Pictura pe perete se poate practica în tempera, în culorile solubile în apă folosite la zugrăvit sau chiar în culori de ulei. Cea mai apreciată dintre picturile aplicate direct pe perete este *fresca.* Pentru aceasta zidul necesită o pregătire specială. Peste stratul de mortar se tencuiesc 4 -5 straturi de var stins în care s-au amestecat câlți de cânepă

tocat mărunt. Suportul propriu-zis al picturii este pasta de var, iar câlții constituie armătura interioară a întregii tencuieli, aşa cum rețeaua din sârmă de fier reprezintă armătura planşeului de beton. Pe ultimul strat de tencuială, uşor întărit, dar neuscat, se desenează şi se pictează repede imaginea în culori ieftine de zugrav. Toată operația durează o singură zi, aşa încât pictorul de biserici e constrâns să-şi împartă întreaga suprafață a muncii în zeci de fragmente, nu mai mari de 2 metri pătrați, atât cât să poată termina un sector până seara. Căci a doua zi, uscată, tencuiala nu mai îngăduie aderența altor culori nici măcar sub forma unor corecturi. Tempera nu este bună pentru *frescă*. Culorile solvente în apă ale zugravului intră în ultimul strat de var şi se pietrifică prin uscare. Aşa se explică de ce *fresca* poate dura mai multe secole, uneori chiar milenii, cum sunt cele din mormintele egiptene sau din palatele minoice. Tempera acoperă suprafața pictată cu o peliculă care, uscată, se scutură în timp.

În cazul când vrem să pictăm peretele în culori de ulei, pentru aderență, se impune ca acesta să fie mai întâi zugrăvit cu patru straturi de humă, dintre care doar primul este în stare pură, iar celelalte trei sunt amestecuri de humă şi ulei de in fiert. Cantitatea de ulei creşte progresiv pentru fiecare strat în următoarea proporție: 20%, 40% şi 60%. Preparat în felul acesta, orice perete, după uscare, poate fi pictat în culori de ulei fără ca acestea să-şi piardă calitățile în timp. Aşa a pictat Gheorghe Tattarescu mai multe biserici în țară, iar Luchian una la Alexandria.

În context, vom aminti şi de pictura executată pe pereții de piatră din grote sau chiar pe pereții unor versanți muntoşi, în exterior. Aceste imagini, practicate în urmă cu mii de ani, uneori chiar în epoci preistorice, erau grafiate prin incizie şi pictate cu pigmenți naturali extraşi din minerale şi plante. Amestecate cu uleiuri şi grăsimi, coloranții s-au putut conserva până astăzi.

IV.4. MOZAICUL ŞI VITRALIUL

Nu putem aprecia că ştim totul despre instrumentele şi materialele cu care pictăm, ca şi despre materialul suport pe care se transpun lucrarea artistică fără să includem în studiul nostru şi câteva cunoştințe despre *mozaic* şi *vitraliu*. Pentru că operează tot cu linie, punct şi pată de culoare pe o suprafață plană, şi unul şi altul aparțin domeniului larg al

picturii dar în segmentul lor, materialul cu care se creează imaginea este însuşi materialul suport.

Vitraliu nu înseamnă pictură pe sticlă, cum e tentat să creadă, la o primă vedere, omul obişnuit. Suprafața geamului nu se pictează cu pensula, cum se practică pe carton, pe pânză, pe hârtie ori pe perete. E drept că străbunii noştri pictau icoane pe sticlă dar niciodată nu le montau în canatul ferestrelor pentru a fi admirate prin lumina care transpare prin ele. Nu negăm că în urmă cu două secole au apărut succedanee care imitau vitraliul prin aplicarea culorii pe geam folosind, ca liant, silicatul de sodiu, numit popular *apă de sticlă.* Legată de această tehnicitate menționăm că în secolul al XIX-lea apare şi se dezvoltă ornamentarea cu imagini a geamului alb-opac, care separă unele interioare din locuințe, prin atacarea sticlei cu acid fluorhidric. Se creează compoziții rafinate cu imagini idilice vaporoase, scene mitice, ornamente cu flori sau chiar compoziții geometrice, nonfigurative.

Vitraliul autentic este o fereastră alcătuită din bucăți de sticlă colorate în structura lor şi montate într-o rețea de rame subțiri de metal. Aceste rame constituie desenul de contur care separă între ele suprafețele colorate şi compune ansamblul imaginii artistice. Vitraliul apare şi se dezvoltă ca operă de artă în perioada Romanică a Evului Mediu şi atinge culmea măiestriei artistice în Gotic. S-a folosit la ferestrele castelelor, la palate şi mai ales la biserici. Constituie principala sursă de lumină din interiorul marilor catedrale gotice. Culorile sticlei colorate au prospețimea şi puritatea foarte apropiate de cea a *culorilor lumină.* Sfinții înfățişați în vitralii dau impresia că sunt vii şi merg într-un spațiu eteric aflat între Eden şi lumea pământeană. Deşi ferestrele marilor edificii de cult sunt uriaşe, frumusețea vitraliilor montate în ele nu poate fi percepută decât din interior.

Mozaicul este o lucrare artistică policromă plană realizată prin asamblarea unor cuburi mici, sensibil egale în dimensiuni, rezultate din spargerea unor pietre mari. Rocile se găsesc într-o largă varietate cromatică. Întâlnim practic toate culorile, în foarte multe nuanțe. Dacă studiem doar marmura, observăm că poate fi albă ca zăpada, gri, gălbuie, portocalie, verzuie, roşcată şi chiar neagră. Mozaicuri întâlnim încă din antichitate, în cultura oricărei populații. Ele s-au făcut – şi încă se mai fac – pentru ornamentarea unor pavimente, a unor pereți de interior sau de exterior ori pentru crearea unor compoziții artistice de mare prețiozitate.

Ca şi în cazul vitraliului, tehnicitatea realizării unui mozaic este simplă, dar necesită un volum serios de muncă, atenţie şi multă răbdare. Lucrarea începe practic o dată cu crearea unui proiect, de obicei la o scară redusă, care să reprezinte imaginea colorată a viitorului mozaic. Ghidat de această lucrare, artistul face un desen, în creion sau cărbune, pe hârtie, la dimensiunea definitivă a lucrării, şi îl întinde pe suprafaţa plană a unei pardoseli. Pe acest desen sunt notate sectoarele cromatice ale lucrării. Pietricelele, tăiate cu îndelungă sudoare la o ghilotină specială, sunt triate în mai multe grămezi, în funcţie de culoarea pe care o au. De aici ele sunt alese şi plasate ordonat în spaţiile rezervate pe suprafaţa hârtiei. După terminarea integrală a acestui aranjament, urmează mutarea mozaicului în spaţiul amplasării definitive. Pentru asta se lipeşte cu cocă moale, preparată din făină cu apă, hârtie peste întreaga suprafaţă a lucrării şi se presează cu mâna în aşa fel încât să nu rămână nici un cubuleţ de piatră nelipit. După uscare, întreaga suprafaţă a acestei hârtii se împarte în careuri egale între ele, în general de mărimea unei coli de scris. Se notează fiecare din aceste pătrate cu câte o cifră sau o literă şi se despart sectoarele între ele prin tăierea hârtiei cu lama. Întregul mozaic se mută piesă cu piesă şi se fixează cu ciment la destinaţia sa, în ordinea notată pe hârtia care, deocamdată, îi maschează suprafaţa. Mozaicul vertical al peretelui se instalează în brâie orizontale, de jos în sus, pentru evitarea deplasării fragmentelor prin propria greutate, până la întărirea liantului.

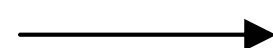
După garantarea aderenţei, se poate trece la îndepărtarea cu multă apă a hârtiei lipite cu cocă.

Ultima operaţie constă în tamponarea mozaicului cu zeamă de ciment care, intrând printre pietre, le va lega etanş între ele. În final, în urma spălării întregii suprafeţe cu apă (la o oră după tratarea cu zeamă de ciment!), se poate aprecia reala valoarea artistică a lucrării.

În situaţia mozaicului de paviment, în funcţie de mărimea acestuia, pietrele pot fi mai mari şi lucrarea se poate şlefui în final cu aparatură specială pentru obţinerea unei suprafeţe orizontale perfecte. Mozaicurile de interior, în special cele din biserici, sunt create din pietre tăiate în cuburi mici, cu latura de aproximativ un centimetru. De mare preţiozitate sunt mozaicurile realizate din cristal colorat de Murano.

Mozaicul şi vitraliul sunt foarte apreciate pentru autenticitatea de neconfundat a imaginii artistice dar mai ales pentru recordul conservării lor nealterate în timp.

Fig. 86. *Vitraliu - Domul din Ulm. Scene biblice.*



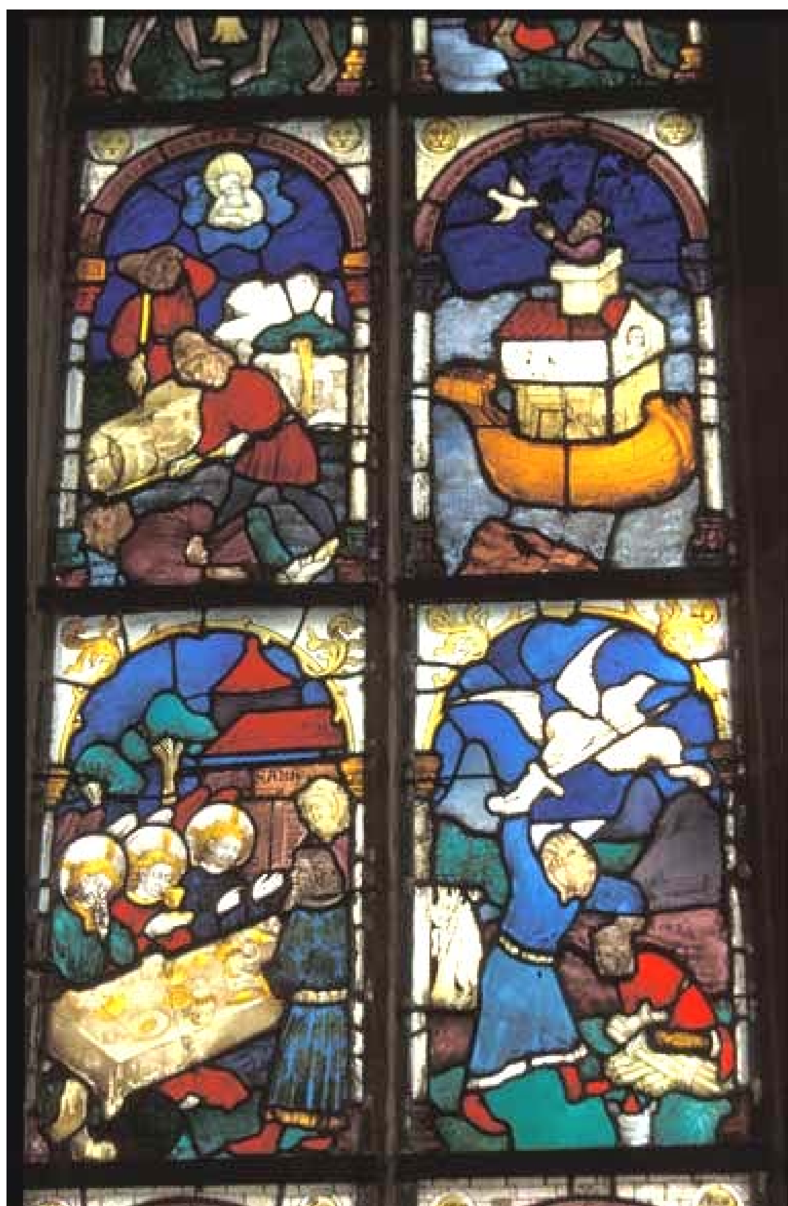




Fig. 87. *Mozaic la San Vitale – Ravenna. Detaliu. Împăratul Justinian şi patriarhul Maximian.*

CAPITOLUL V
PRINCIPALELE ELEMENTE DE LIMBAJ PLASTIC

În expunerea noastră urmărim familiarizarea elevilor doar cu unele noțiuni din limbajul artelor plastice şi nu aglomerarea memoriei lor cu o sumedenie de cunoştințe teoretice din specialitatea artiştilor profesionişti. Ne vom orienta comunicarea pe informații strict necesare unei educații de nivel mediu şi vom căuta ca forma expunerii noastre să fie uşoară şi atractivă.

Prin elementele principale ale limbajului plastic înțelegem nu uneltele cu care lucrăm, ci semnele cele mai importante lăsate pe o suprafață plană cu acestea. Aşa cum muzica foloseşte drept principale elemente de limbaj muzical cele 7 note ale gamei, arta plastică foloseşte linia, punctul şi pata de culoare ca principale elemente de limbaj.

Punctul este urma lăsată de vârful unui corp ascuțit pe o suprafață plană, la o singură atingere. Putem obține un punct dacă atingem o singură dată suprafața hârtiei cu vârful creionului, al pixului, al peniței etc. Tot un punct rămâne dacă atingem o dată tabla cu vârful cretei, sau suprafața de nisip a plajei cu vârful bastonului. Punctul este forma grafică cu cea mai mică dimensiune. În raport cu tabla sau cu întinderea plajei, urma lăsată de cretă ori de baston este tot aşa de mică precum punctul făcut cu creionul pe foaia de hârtie. Teoretic nu putem vorbi de puncte mici, mari sau mijlocii. Un punct mai mare poate fi uşor identificat cu o pată mică şi asta implică o suprafață bidimensională.

Linia este urma lăsată de un corp ascuțit aflat în mişcare, pe o suprafață plană. Este urma unui punct în mişcare, cu alte cuvinte sau, mai pe înțelesul copilului, un punct care a plecat la plimbare. Dimensiunea liniei poate fi dată doar de lungimea ei. Există linii drepte, curbe şi frânte. *Linia dreaptă* poate fi la rândul ei orizontală, verticală sau oblică. *Linia curbă* poate fi închisă sau deschisă. Prin *linie curbă-închisă* putem înțelege cercul, elipsa, simbolul grafic al cifrei opt, al cifrei zero sau alte forme grafice rezultate din linii care îşi închid circuitul în punctul de unde aceasta a plecat. *Linia curbă deschisă* este cea care nu se întoarse în punctul de unde a plecat, cum sunt semnele grafice prin care reprezentăm hiperbola, spirala, curbura, virgula, paranteza, litera C, S sau U, cifra doi, semnul întrebării etc. Această linie poate avea un aspect singular, ca în cazul exemplelor anterioare sau poate fi repetitivă, cum

este sugerat valul mării pe ceramica grecească. Linia frântă poate fi şi ea închisă sau deschisă. *Linia frântă închisă* este cea care, deşi dreaptă, revine la punctul de unde a plecat, prin frângerea ei în părți egale sau chiar inegale. Această linie este limpede sugerată de figurile geometrice plane, cum sunt: triunghiul, pătratul, pentagonul, hexagonul, octogonul, steaua, etc. *Linia frântă deschisă* nu-şi închide circuitul în punctul de unde a plecat. Ea poate fi sugerată de litera L, de V, de Z etc. Poate fi şi ea singulară sau repetitivă. Aceasta din urmă poate fi reprezentată chiar de dinții fierăstrăului.

Pata de culoare este urma bidimensională lăsată de o culoare, prin intermediul unui instrument adecvat, pe o suprafață plană. Aşa cum se înțelege din definiție, pata are două dimensiuni: lățimea şi lungimea. Instrumente pot fi: creioanele colorate, carioca, pensula, pistolul de vopsit, spray-ul color etc. Petele se împart în două mari categorii: plate şi vibrate. *Pata de culoare plată* are culoarea întinsă uniform pe întreaga sa suprafață. Ea e folosită mai mult în arta decorativă, motiv pentru care se mai numeşte şi pată decorativă. *Pata de culoare vibrată* prezintă inegalități pe suprafața sa, acestea constând în haşuri, pensulații, mici nuanțe sau diferențieri de ton etc. Se foloseşte foarte mult de pictori pentru lărgirea posibilităților de expresie ale culorii. De aceea, în unele locuri, o întâlnim numită şi pată picturală.

POSIBILITĂȚILE DE EXPRESIE ALE PUNCTULUI constau în: *unicitate* (atunci când apare singur), *repetări, ritmări, înşiruiri, grupări, aglomerări, rarefieri, pulverizări,* etc. Punctele pot fi de o anumită culoare pe un suport alb, negru sau colorat şi el. Pot avea chiar mai multe culori şi uneori, modelate de ficțiunea artistică, subtile diferențieri de mărime. Toate acestea pot fi înțelese foarte bine studiind bolta cerească. Stelele sunt admirate cu aceeaşi plăcere şi de copil şi de adult. Sesizate cu ochiul liber, aparentele diferențieri de mărime dintre stele sunt sugerate mai mult de puterea lor de strălucire decât de realul volum. Este uşor de observat cum *unicitatea* Luceafărului, planetă cu un circuit aparte pe bolta stelară, diferă cu totul de *înşiruirile* frânte din Carul Mare, Balanța sau Orion. La fel de bine putem separa *pulverizarea* uriaşă din Calea Lactee de *aglomerările* ce definesc nebuloase ori de *rarefierile* care separă între ele constelații sau nebuloase. O temă legată de imaginea unei nopți senine deschide imaginația şi capacitatea de visare a şcolarilor la orice vârstă. În acelaşi timp pot fi percepute aproape integral posibilitățile

de expresie ale punctului pentru că în desenul său, anticipând cunoaşterea lor teoretică, minorul chiar lucrează cu ele.



Fig. 88. *Cerul înstelat* - *Duică Alexandra, clasa a X-a. Expresivitatea punctului este bine reprezentată prin imaginea oferită de bolta senină a cerului în timpul nopţii.*

POSIBILITĂȚILE DE EXPRESIE ALE LINIEI sunt mult mai multe decât cele oferite de punct. În primul rând sesizăm că linia poate fi subțire sau groasă, în duct continuu sau frământată. Linia groasă reprezintă duritate, fermitate sau putere de decizie, în timp ce linia subțire redă sensibilitate, finețe, rafinament, subtilitate etc. Expresivitatea nu se obține desenând doar cu una sau alta din linii, tot timpul ele conlucrează una în favoarea celeilalte, funcție de ce vrem să sugerăm. E bine să cunoaştem că orice linie verticală sau orizontală sugerează staticul. Dar nemişcarea *liniei verticale* reprezintă monumentalitate, năzuința de neclintit sau fermitatea eroului, în timp ce *orizontala* redă liniştea, calmul desăvârşit sau pacea eternă. În restul lor, liniile oblice, curbe sau frânte, oricare ar fi ele, sugerează mişcare. Chiar şi imaginea piramidei egiptene, a conului sau a turnului ascuțit cu care catedrala gotică înțeapă cerul, dă impresia de ascendență spre lăcaşul celest al divinității. În schimb cubul, paralelipipedul, stâlpul sau coloana, dacă sunt aşezate cu baza pe pământ, fiindcă au forma redată doar prin orizontale şi verticale, sugerează staticul, oricât de mari sau înalte ar fi ele. În artă se foloseşte cel mai mult linia curbă deschisă. Referindu-se la ea, Ingres declară: *„Pentru a reuşi să creezi o formă frumoasă e bine să modelezi rotund şi fără un aparent detaliu interior şi să foloseşti mai puține forme colțuroase”.* Considerată în mare, în mâna artistului linia reprezintă o modalitate de exprimare. Şi dacă punctul nu este întâlnit permanent, putem spune că fără ea nu se pot crea imagini artistice. Prin linie controlăm structura compoziției, de la întreg până la amănunțime. Prin ea organizăm compunerea în imagini cromatice, definim forma şi sensul de mişcare al petei de culoare. Utilizând toate posibilitățile dimensiunii, al formei şi al modelării, linia participă într-o mare măsură la alcătuirea artistică a operei de artă.

POSIBILITĂȚILE DE EXPRESIE ALE CULORII sunt mult mai multe decât expresivitățile liniei. Necesarul de inventivitate al artistului a făcut ca acestea să fie mereu schimbate de-a lungul istoriei, înnoite sau modelate după nevoile fiecărei aspirații sau curent din lumea artelor.

Plecând de la modul în care sunt aplicate pe suport, în afara formei *plate* sau *vibrate* despre care s-a mai vorbit, deosebim:

Pata spontană – realizată prin cădere, stropire sau presare. Forma ei oferă surprize şi nu poate fi dirijată cu certitudine în crearea unei imagini preexistente mintal.



Fig. 89. *Explozie de artificii - Mihăilescu Elixi, clasa a II-a. Observăm asocierea petei spontane cu linii spontane şi dirijate, dar şi cu pete mici elaborate.*



Fig. 90. *Lucrare în care s-a urmărit asocierea mai multor pete spontane.*

Pata dirijată – este cea aşezată pe suport cu ajutorul pensulei sau a altui instrument care, prin mânuire, dă o sensibilitate ori un sens de mişcare culorii.

Pata elaborată – se face tot prin intermediul instrumentelor de lucru, dar urmărind redarea unei idei clare concepute anterior.

În cazul culorilor solubile în apă, expresivitatea diferă dacă folosim un suport uscat sau unul umed. Pe cel uscat suprafața şi conturul petei de culoare sunt precise, iar pe suportul umed acestea fuzionează. În cercetările lor, artiştii îşi permit să folosească şi tehnici mixte în cadrul aceleiaşi lucrări.

Despre culori şi posibilitățile lor de expresie s-a studiat şi s-a vorbit mult de-a lungul istoriei, de aceea este bine să ne aşezăm cunoştințele într-o anumită ordine.

V.1. CULORI LUMINĂ ŞI CULORI PIGMENT

Culori-lumină sunt considerate de *Cromatologie* acele culori care au rezultat din descompunerea razei de soare trecută printr-o prismă de cristal. Fenomenul apare şi în natură, fără intervenția omului, în cunoscuta situație a curcubeului. Acesta apare imediat după ploaie, când soarele ivit dintre nori îşi trimite razele spre pământ printr-o puzderie de particule de apă rămase în atmosferă. Se obțin culorile spectrului, iar celulele fotosensibile aflate pe retina ochiului de om pot sesiza 7 culori: roşu, portocaliu, galben, verde, albastru, indigo şi violet. Culoarea indigo este o nuanță închisă de albastru violaceu, apropiată hârtiei cu care lucrează dactilografele când bat la maşina de scris mai multe pagini. Fiindcă se prepară uşor pe paletă, ea nu se găseşte în pastilă specială sau în tuburi în trusa pictorului.

Până în prezent, se consideră că, în afara omului, din rândul viețuitoarelor doar păsările mai pot vedea colorat.

Rezultate din descompunerea luminii albe de zi, toate *culorile lumină* pot recompune, prin amestecul între ele, albul razei de soare. Demonstrația se face prin învârtirea *discului lui Newton.* Observând relația între ele a celor 7 culori, încă de la acest nivel al studiului vedem că trei dintre ele nu pot rezulta din amestecul între ele a altor culori, şi anume: roşu, galben şi albastru. Pentru acest motiv ele se numesc *culori primare.* Amestecate între ele două câte două, primarele dau alte trei culori, după cum urmează: roşu + galben = portocaliu; galben + albastru

= verde; albastru + roşu = violet. Aceste trei noi culori se numesc *culori secundare* sau *binare.* O culoare primară pusă alături de una secundară care a rezultat din amestecul celorlalte două primare, se află în *raport complementar*. Spre exemplu: roşu cu verde, galben cu violet sau albastru cu portocaliu. Combinate între ele, atât culorile primare cât şi cele secundare, recompun lumina albă. La fel, dacă amestecăm între ele o culoare primară cu complementara sa, obținem tot albul luminii sau, mai bine spus, ele se risipesc înapoi în raza luminii din care s-au ivit. *Culorile lumină* se folosesc curent în cinematografie, spectacole de scenă în teatre, în televiziune şi în proiecția diapozitivelor. Prospețimea lor nu poate fi egalată niciodată de culorile pigment.

Culorile pigment sunt cele preparate artificial de om utilizând unele substanțe vegetale sau minerale aflate în natură. Ele se întrebuințează în pictură sau în vopsitorii şi, prin amestec, nu au cum să recompună lumina albă ci o nuanță foarte deschisă de gri-colorat. În contextul culorilor, indiferent de natura lor, este bine să ştim că **albul** şi **negrul** au un statut aparte. Ele nu sunt culori.

Albul este cota cea mai înaltă de luminozitate pentru orice culoare iar negrul e nivelul cel mai scăzut al acestei luminozități. Numite şi *non-culori*, albul şi negrul nu fac altceva decât să închidă sau să deschidă culorile, aşa încât nu trebuie să mire că fiecare culoare îşi are atât albul, cât şi negrul ei. Un pictor nu confundă negrul rezultat din închiderea completă a culorii albastre, cu negrul rezultat din roşu. Şi asta se demonstrează simplu punând una lângă alta diferite obiecte sau piese negre de vestimentație. La fel şi în cazul albului, putem sesiza uşoare diferențe de nuanță între foaia de scris şi fila cărții, între acestea şi țesătura albă a cămăşii, a unei funde sau a varului de pe perete.

Culorile-pigment, fiindcă ne stau la îndemână, ne permit să facem o mulțime de studii. Distingem, spre exemplu, *primarele* (roşu, galben şi albastru) care nu rezultă din amestecul altor culori între ele, şi le diferențiem uşor de secundare (orange, verde şi violet). Pentru o bună memorie vizuală, distincția cea mai uşoară între aceste culori este cea oferită de discul cromatic al lui Johannes Itten. Cele trei culori primare au trei spații rezervate între ele pentru fiecare din cele trei culori secundare, culori care au rezultat din amestecul între ele a celor două primare cu care se învecinează. Între roşu şi galben este portocaliul, între galben şi albastru se află verdele, iar între albastru şi roşu avem violetul. Relația dintre o culoare primară şi o secundară rezultată din amestecul celorlalte două principale am văzut că se numeşte *complementaritate*. Dacă în

cazul culorilor lumină amestecul dintre două culori aflate în raport complementar recompune lumina albă, în cazul culorilor pigment se obține o *culoare terțiară,* numită şi *culoare complementară* sau *gri colorat.* Se realizează în felul acesta, alături de primare şi de secundare, al treilea set de culori. Aşadar, plecând de la roşu, galben şi albastru şi amestecându-le între ele în proporții egale, avem până acum de-a face cu nouă culori distincte.

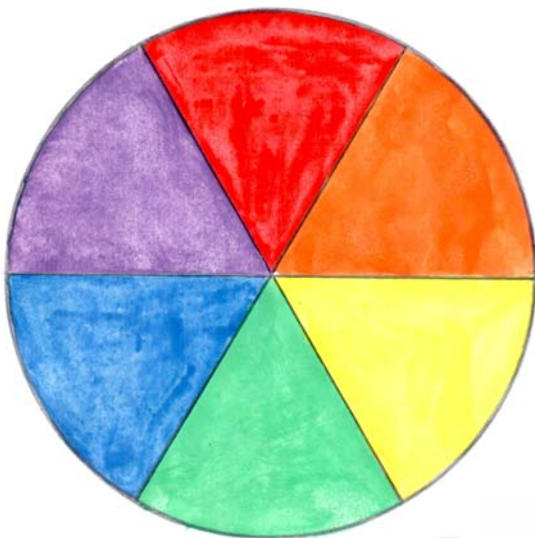


Fig. 91. *Cercul cromatic al lui Iohannes Itten*



Fig. 92. *Perechile de culori aflate în raport complementar.*
Culorile primare: roşu - galben - albastru şi culorile secundare: oranj - verde - violet.



Fig. 93. *Culorile complementare (terțiare* sau *griuri colorate*)



Fig. 94. *Trepte de nuanțe realizate prin combinarea în proporții diferite a perechilor de culori aflate în raport complementar.*

Culori pure se numesc culorile care nu sunt atinse de alb, de negru ori de altă culoare. În cazul culorilor secundate şi terțiare, pentru a fi pure, acestea trebuie să fie rezultatul unui amestec în proporții egale a componentelor. Culorile pure se mai numesc şi *culori saturate.*

Puritatea culorii ori *saturația* reprezintă gradul ei de intensitate, adică forța cu care îşi etalează strălucirea şi luminozitatea. Puritatea culorilor pigment nu poate atinge gradul de puritate al culorilor lumină. Culorile-pigment de gradul I, adică roşul, galbenul şi albastrul, au o puritate mai mare decât culorile-pigment secundare, iar acestea depăşesc la rândul lor gradul de puritate al terțiarelor. Cu cât culoarea este rezultatul cromatic al mai multor amestecuri, puritatea ei e tot mai slabă.

Maximul de impuritate este dat de amestecul între ele, în proporții egale, a tuturor culorilor-pigment primare, secundare şi terțiare. Acelaşi efect îl poate sugera şi *griul neutru*, adică amestecul în proporții egale a albului cu negrul.

Tonalitatea reprezintă intervenția albului sau a negrului într-o culoare. Putem deosebi tonuri închise ori tonuri deschise. *Scara tonală* în domeniul cromatic înseamnă trecerea unei culori prin mai multe trepte de luminozitate, de la alb până la negru.

Nuanța este un amestec de două culori în care una domină printr-o cantitate mai mare sau prin puterea pigmentului. Când vorbim de o nuanță vom aminti de două culori, cum ar fi: *un galben uşor spre verde, un roşu puțin spre violet,* sau mai pe scurt: ***galben-verzui, roşu-violaceu, albastru-verzui, galben-portocaliu*** etc. Pentru înțelegerea nuanțării, se numeşte mai întâi culoarea dominantă. Nuanțele sunt mult mai multe decât culorile primare, secundare şi terțiare adunate laolaltă. Pentru obişnuirea ochiului cu gradația nuanțării, se recomandă un studiu cromatic după următoarea formulă: o bandă orizontală de lungimea colii de bloc şi lată de 4 cm. se împarte în 21 de suprafețe mici în care ne propunem, deocamdată, să vedem ce se întâmplă când combinăm între ele două culori primare. Spre exemplu roşu cu galben. Pentru asta vom pune în căsuța 1 un roşu pur, iar în căsuța 21, un galben pur. De la 2 până la 10 culoarea roşie va primi din treaptă în treaptă câte o picătură în plus de galben până când, la 11, cantitățile egale dintre cele două primare formează culoarea secundară – portocaliul pur. De aici înainte, din amestecul de culori se va scade progresiv câte o picătură de roşu până când căsuța 21 îşi poate justifica galbenul curat. Observăm că s-au realizat pe planşa noastră nuanțe de roşu-portocaliu, portocaliu roşiatic, portocaliul – numit şi orange, orange-gălbui şi galben spre orange.

Tonalitatea nuanței reprezintă posibilitatea nuanței de a fi mai închisă ori mai deschisă. Intuind că albul şi negrul nu sunt culori, chiar şi cei neinițiați în lumea cromatică înțeleg, în felul lor, că acestea nu pot forma între ele nuanțe. Şi, ghidați de firescul lucrurilor, vor evita să zică *un negru-albicios* sau *un alb-negricios* pentru că în această situație albul nu mai poate fi alb şi nici negrul – negru.

V.2. CULORI CALDE ŞI CULORI RECI

Urmărind posibilitatea de a sugera senzații de frig sau de căldură, culorile se împart în *calde* şi *reci*. În general sunt acceptate drept *culori calde* roşul, portocaliul şi galbenul, iar *culori reci* vedele, albastrul şi violetul. Această percepere optică cu efect fiziologic organic, nu trebuie cuprinsă în limite cromatice rigide. Vom vedea că, din rândul culorilor calde, senzația cea mai puternică e sugerată de galben-portocaliu, probabil pentru că este asociată cu nuanța focului sau a soarelui dogoritor. Din rândul culorilor reci, senzația de rece e sugerată cel mai mult de albastru, probabil fiindcă intuim în el adâncimea rece a oceanului sau înaltul cerului. Sus, în azurul Everestului e chiar mai frig decât pe fundul de ocean. Dovadă că avioanele care zboară la 8-9 mii de metri altitudine măsoară chiar şi vara temperaturi de –50 de grade pentru mediul extern. Cert este că în toate timpurile, la orice națiune, albastrul a fost şi încă mai e considerat culoare rece, iar galbenul e considerat culoare caldă. Într-o mare măsură fenomenul corespunde realității pentru că toate fotografiile-color care înfățişează natura înzăpezită, au umbrele albastre. Noi însă, pentru modul în care pictăm ori privim un tablou, important e să înțelegem că măsura în care galbenul sau albastrul contribuie la alcătuirea unei colori binare sau la nuanțarea oricărei culori, o transformă pe aceasta în culoare caldă sau în culoare rece. De aceea *verdele-gălbui* este cald, iar *verdele-albăstrui* e rece, chiar dacă ambele nuanțe țin de culoarea verde aceasta fiind considerată, în majoritatea manualelor de specialitate, o culoare rece. Tot aşa, dacă o infimă picătură de albastru e amestecată în roşu, îl transformă imediat în roşu rece. numit de noi vişiniu, fără ca el să devină neapărat violet. În concluzie, atât roşul cât şi verdele pot fi culori şi calde şi reci.

V.3. CONTRASTELE CROMATICE

Contrastele dintre culori rezultă din alăturarea unor culori cu diferențe mai mult sau mai puțin abrupte de ton, de nuanță, de puritate, de luminozitate, de strălucire, de cald-rece, de suprafață, de mişcare, de vibrație, de complemen-taritate etc.

Contrast de ton înseamnă diferențiere evidentă între luminozitatea unor lucruri, ființe sau zone de pe suprafața imaginii pictate. Unele atrag

atenția prin culori deschise, altele sunt redate prin culori închise. Acest fel de contrast a ajuns în pânzele olandezului Rembrandt la expresivitatea cea mai puternică, numită *clar-obscur.* Stilistica luminează puternic doar personajele importante din compoziție iar restul e învăluit în umbră sau dispare cu totul în negrul fondului.

Contrast de nuanță numim alăturarea unor culori nuanțate diferit printr-o intervenție sensibilă a unei culori complementare, a unei culori reci când alături se simte prezența uneia calde etc. Aceste contraste au cea mai largă paletă de posibilități şi se întâlnesc mai mult la pictorii care lucrează în griuri colorate, cum ar fi la noi Theodor Pallady.

Contrastul de puritate constă în acceptarea lângă o culoare pură a unei culori grizate mult prin alb sau negru sau chiar a unei culori terțiare (gri colorat). Contrastul cel mai puternic de puritate se obține prin alăturarea griului neutru la o culoare pură.

Contrastul de luminozitate. Numită şi *valoare,* luminozitatea reprezintă însuşirea culorilor ce ar fi, prin natura lor, deschise sau închise. Spre exemplu, galbenul şi portocaliul în starea lor pură sunt deschise, în timp ce albastrul, indigoul şi violetul sunt închise. Roşul şi verdele au un grad mediu de luminozitate. Astfel, *contrastul de luminozitate* reprezintă alăturarea în tablou a două sau mai multor culori care se diferențiază între ele prin aceste calități. Luminozitatea specifică fiecărei culori poate fi mărită sau diminuată prin amestecul fizic cu alb sau cu negru, dar asta conduce la o diminuare a strălucirii. Exemple de tablouri care se impun privirii mai mult prin contraste de luminozitate putem găsi la Vermer, El Greco, Van Gogh sau Goya.

Strălucirea culorii reprezintă capacitatea sa de a reflecta lumina şi este întâlnită mai mult în sectorul culorilor de ulei. Gradația strălucirii diferă de la o culoare la alta, atingând cota cea mai înaltă la galben, dar ea mai depinde şi de natura chimică a pigmentului. *Albul de zinc* are o strălucire mult mai mare decât *albul de titan* iar *galbenul de cadmiu*, chiar dacă este mai puțin luminos, are strălucirea mai mare decât *galbenul citron*. La fel putem observa că *albastrul de cobalt* e mai strălucitor decât *albastrul ultramarin* sau chiar decât *ceruleumul.* Prin *contrast de strălucire* înțelegem alăturarea unei nuanțe cu o strălucire redusă sau chiar lipsită de ea, la o culoare strălucitoare, în scopul

obținerii unui efect artistic capabil să impresioneze. Aceste contraste sunt vizibile în picturile lui William Turner, ale peisagistului marin Ivan Aivazovski şi au stat la baza pânzelor create de majoritatea artiştilor impresionişti.

Contrastul de cald-rece foloseşte alăturarea pe pânză a celor două însuşiri ale culorilor de a sugera căldură sau frig. Acest contrast e prezent, mai mult sau mai puțin, în majoritatea picturilor renascentiste, în mod deosebit în pânzele lui Tizian, dar este bine utilizat şi de El Greco, Francisco Goya sau de pictorii romantici, precum Theodor Gericault sau Delacroix.

Contrastul de suprafață reflectă atât mărimile diferite ale petelor de culoare, cât şi aspectul vibrat sau plat cu care au fost aşternute de pictor pe suprafața imaginii create. Petele de culoare nu pot fi egale între ele fără să riscăm pierderea sensibilității artistice.

Contrastul de mişcare este reprezentat, într-o primă fază, de petele cromatice care amintesc prin forma lor de cinetismul unor lucruri sau ființe din natură, cum ar fi: ploaia, furtuna, norii mânați de vânt, obiecte în cădere, ființe în deplasare, păsări în zbor etc. Totodată mişcarea mai poate fi sugerată şi de alăturarea culorilor aflate în raport complementar, cu alte cuvinte, dacă aşezăm lângă roşu – verde, lângă galben – violet, iar lângă albastru – portocaliu. O altă posibilitate este modelarea culorii prin introducere progresivă de alb sau de negru. Se creează în felul acesta impresia unui spațiu concav care sugerează depărtarea în adâncime. Acelaşi efect se poate obține prin nuanțarea din ce în ce mai mult a culorii spre altă culoare. Sugerarea mişcării doar prin culoare, fără forma figurii, este mult mai subtilă şi dă farmec imaginii pentru că atinge direct sentimentul, ideea şi reflecția. În general contrastul de mişcare nu e folosit în compoziții armonizate prin echilibru stabil, cu un singur centru de interes.

Contrastul de vibrație constă în folosirea pensulației, a haşurilor, sau a modelării petei de culoare prin introducerea unor subtile diferențe de ton sau de nuanță, în scopul detaşării ei în context. Contrastul de vibrație se foloseşte mult în compozițiile cromatice care au şi pete plate, decorative, pentru sugerarea unei stări de nelinişte, agitație etc. Îl mai găsim şi pe pânzele impresioniştilor, unde, chiar fără vecinătatea petei

plate, dă rezultate excepționale, de certă valoare artistică, în sugerarea atmosferei proaspete.

Contrastul complementar a mai fost amintit când s-a vorbit de contrastul de mişcare. Aşezate una lângă alta, culorile aflate în raport complementar nu pot reda o armonie statică, echilibrată, calmă. În stare pură, fără nuanțări sau intervenții de alb sau de negru care să le lege, ele devin stridente, violente, irită într-un fel ochiul, dau chiar impresia că se resping.

Contrastul simultan este un fenomen optic foarte interesant care nu poate fi sesizat fără puțină şcoală în lumea cromatică. Dacă privim cu atenție, la lumina zilei, o pată de culoare primară aşezată pe un suport alb, sesizăm în jurul ei un contur luminos de nuanță complementară acelei pete de culoare, iar dacă mutăm privirea de la acea pată pe o suprafață albă alăturată, vedem o vreme chiar forma luminoasă a acelei pete, colorată complementar. Fenomenul este doar optic, asemănător celui care păstrează un timp pe retină imaginea becului aprins la care priveam înainte de a stinge lumina. Învățați să distingem existența simultană a acestui nimb de culoare complementară, vom sesiza că el apare, diluat, şi la alte categorii de culori. În felul său fenomenul este real şi anticipează dezacordul iritant al contrastului complementar. A fost utilizat foarte mult de peisagiştii impresionişti pentru crearea impresiei de spațialitate vie, aerată, proaspătă.

Alături de contrastele cromatice, de aceeaşi importanță pentru o operă de artă este *ritmul*. Putem afirma că nu există compoziție plastică de valoare care să nu fie structurată pe o anumită ritmicitate. *Ritmul* pune în valoare posibilitățile de expresie atât ale punctului şi liniei, cât mai ales ale petelor de culoare din tablou. Pentru a fi expresive, toate contrastele cromatice îşi etalează prezența într-un anumit ritm. Expresivitatea ritmului mai este folosită în alăturarea diferitelor materiale de lucru, cum e cazul colajelor, în alternarea dimensiunilor, a mijloacelor de expresie, a ordinii în compoziția plastică şi chiar în evidențierea unei dezordini. Dacă privim cu atenție, vedem că *ritmul plastic* poate deveni el însuşi un mijloc de expresie, mai ales în arta modernă nonfigurativă, ori, tot timpul, în cea decorativă.

Este bine să reținem că, din rândul culorilor primare, roşul se impune privirii cel mai mult, creând chiar impresia că vine spre noi, în timp ce albastrul sugerează că se află mai departe, în adâncimea tabloului. La o privire mai atentă observăm că toate lucrurile din peisajul realității, indiferent de culoarea proprie, cu cât sunt mai depărtate în spațiu, devin mai albăstrii şi se deschid în această nuanțare până se contopesc cu totul în albastrul deschis al cerului de la orizont. Fenomenul este real şi poate fi oglindit ca atare şi de camera de luat vederi sau de aparatul de filmat. Continuând să descifrăm efectele spațiale sugerate de culori, observăm că toate culorile calde dau impresia că avansează spre privitor, în timp ce culorile reci rămân într-un plan secund. Alăturând, spre exemplu, două pete de culoare, una roşie şi una albastră, egale în formă şi suprafață, observăm că cea roşie dă impresia că e mai aproape şi chiar mai mare decât cea albastră. De altminteri, pentru puterea sa de impunere, roşul este ales – fie în totalitate, fie în compunere colorată – pentru aspectul celor mai multe steaguri din lume. Iar pe şosea maşinile roşii sunt zărite în mişcare de la depărtări foarte mari, cu mult înaintea celor grizate sau a celor de alte culori.

Efectul spațial al culorilor îl redăm şi prin contrastul de lumină-umbră cu care sugerăm volumul. Un rol foarte important îl au şi culorile alăturate. Proiectarea culorilor pe un fond luminos dă impresia că acestea sunt proiectate în față, înaintea acelui fond. Aşezarea petelor de culoare pe un fond mai închis, negru, sugerează că acestea sunt înapoia lui, că sunt privite prin ferestre deschise în suprafața fondului negru.

Într-o lucrare artistică nu au cum să existe laolaltă toate contrastele cromatice amintite. Oricum ele nu reprezintă toate posibilitățile de expresie rezultate din diferențieri între culori. În oricare din picturile sale, urmărind transmiterea unei idei, artistul foloseşte dintre posibilitățile de expresie estetică ale culorii doar pe acelea care se potrivesc trăirilor şi mesajului său. Chiar îşi permite să sensibilizeze aşa cum vrea el contrastele cromatice care-i convin, până la formarea unei amprente unice a viziunii. Această amprentă contribuie la definirea entității sale stilistice, îl diferențiază de felul de a picta al colegilor de breaslă şi chiar variază în nuanțări, de la o lucrare la alta, până şi în contextul propriei sale creativități.

V.4. ARMONIA CROMATICĂ

La fel ca în cazul contrastelor, pictorul nu pune în tabloul său, în proporţii egale, toate culorile cunoscute. El le alege doar pe cele care se potrivesc imaginii formale şi conţinutului ideatic ale lucrării pe care se angajează s-o facă. O altă preocupare, care asigură transmiterea emoţiei în ochii privitorului, este legată de acordurile cromatice, adică *aşezarea petelor de culoare, prin nuanţări, tonuri, vibrări, raporturi între mărimi etc. într-o relaţie de înţelegere, de susţinere reciprocă, de potrivire desăvârşită, încât lucrarea să devină prin întregul ei ansamblu o imagine estetică unitară.* Armonia cromatică, cu alte cuvinte. Ea depinde de ochiul subiectiv al artistului dar, într-o oarecare măsură, şi de tradiţia mediului cultural. Astăzi nu ne-am mai simţi bine înconjuraţi de *roşul pompeian* cu care romanii îşi pictau de sus până jos pereţii interiori ai vilelor. Admirăm picturile chinezeşti ori japoneze făcute pe mătase, dar nu putem percepe în totalitate subtilităţile armoniei lor, drept care nu vom putea picta niciodată la fel. La rândul lor chinezii, deprinşi cu alte criterii de evaluare, nu vor înţelege umanismul picturii europene şi nu vor putea picta niciodată ca Rafael, Michelangelo sau Rembrandt. În primul rând armonia cromatică vizează aspectul închis ori deschis al întregii picturi. Culorile aflate în raport complementar, de disociere, îşi pot cuminţi iritarea şi chiar câştigă în expresivitate, intervenind între ele cu alb sau cu negru.

Mai mult ca orice, armonia cromatică defineşte stilistica unei personalităţi, a unui curent artistic localizat în timp şi spaţiu, cultura unei etnii şi îi diferenţiază în amănunţime pe artişti între ei.

Dominanta cromatică reprezintă una din posibilităţile armoniei. Ea constă în existenţa unei culori care domină întreaga suprafaţă a tabloului. Această culoare, fără să le excludă în totalitate pe celelalte, care apar în cantităţi mult mai mici, o întâlnim în stare pură sau într-o suită de nuanţări şi tonuri, încercând să-şi etaleze propriile posibilităţi de expresie. Sunt foarte cunoscute *perioada roz* sau *perioada albastră* din creaţia artistică a lui Pablo Picasso, când semnează ultimele opere figurative, de autentică valoare artistică, înainte de-a trece la cubism.

Monocromia înseamnă folosirea unei singure culori, în colaborare cu alb sau negru, pentru crearea unei imagini artistice plane. Pentru efectul ei decorativ modest, este rar folosită de pictorii profesionişti.

Puterea de expresie a picturii monocrome este mult mai mică decât cea lucrată în mai multe culori. Din acest motiv, în lipsa unor alternative, sunt acceptate mai mult imaginile acromatice, în alb-negru. De altminteri, putem asemui foarte bine o lucrare acromatică cu una monocromă, dacă prima este privită printr-o lentilă colorată.

V.5. COMPOZIȚIA STATICĂ ŞI COMPOZIȚIA DINAMICĂ

Probleme legate de mişcare sau de static întâlnim şi în arta suprafețelor plane, cum sunt pictura, grafica sau mozaicul, dar şi în sculptura tridimensională ori în cea de tip basorelief.

Compoziția statică reprezintă o pictură, un desen sau o gravură care, prin dispunerea echilibrată a petelor de culoare, raportul dintre ele şi aspectul pasiv al desenului practicat prin linii orizontale şi verticale, sugerează nemişcarea.

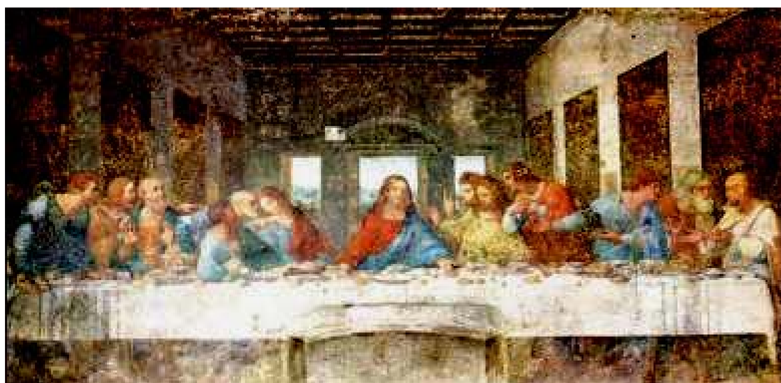


Fig. 95. *Cina cea de taină - Leonardo da Vinci. Compoziție cu un singur centru de interes*

Această structurare poate fi întâlnită într-o largă diversitate de imagini plastice: naturi statice, portrete, scene de interior, peisaje, grupuri de oameni etc. În general o compoziție statică urmăreşte idolatrizarea persoanei, sublinierea măreției simbolice, a liniştii, a calmului sau a atitudinii reținute. Compoziții statice sunt cunoscutele



Fig. 96. *Închinarea magilor - Peter Paul Rubens. Compoziție dinamică*

mozaicuri de la biserica San Vitale din Ravena care înfăţişează cele două grupuri, unul de demnitari cu împăratul Justinian în centru şi altul cu împărăteasa Teodora în mijlocul suitei sale de prinţese.

Compoziţia dinamică este lucrarea care prin raporturile cromatice tensionate, prin diferenţele puternice dintre forma, dimensiunea şi direcţia petelor de culoare, prin desenul cu linia modelată pe direcţii înclinate, frânte sau curbe, sugerează mişcarea. Ca şi compoziţia statică, compoziţia dinamică poate fi utilizată de pictor oriunde consideră el că-i este necesară. Exemple grăitoare de compoziţii dinamice pot fi considerate basoreliefurile de pe Columna lui Traian sau, mai aproape, *Atacul de la Smârdan* al lui Nicolae Grigorescu.
Majoritatea icoanelor ortodoxe ne prezintă imaginea sfinţilor în compoziţii statice. Dar multe din picturile religioase care ilustrează martirizări sau pe *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* sunt compoziţii cinetice de autentică valoare artistică.

V.6. COMPOZIŢIA CU UNUL SAU MAI MULTE CENTRE DE INTERES

Legată de tema lucrării, de cerinţa problemelor care decurg din aceasta ca şi de decizia autorului, compoziţia poate fi structurată pe mai multe centre de interes sau pe unul singur.

Compoziţia cu *un singur centru de interes* înseamnă dirijarea privirii prin direcţia liniilor din desen, prin sensul petelor de culoare, luminozitatea, contrastul lor valoric şi distribuirea umbrelor spre zona cea mai importantă din compoziţie. Pentru asta nu-i necesar ca tabloul să ilustreze doar un singur personaj sau un sigur obiect. Poate fi chiar un grup întreg de oameni, dar grupat într-o dominantă cromatică sau dominat de o personalitate. Dar, de obicei, în compunerea tabloului cu un singur centru de interes întâlnim un autoportret, portretul unui personaj, natura statică – mai ales cea cu flori – sau un peisaj în care vedem aspectul unei singure zone din natură.

Compoziţia cu *mai multe centre de interes* reprezintă folosirea mijloacelor de expresie ale principalelor elemente de limbaj plastic pentru dirijarea succesivă a ochiului în mai multe zone de pe suprafaţa aceleiaşi lucrări. Ea poate ilustra un ansamblu de aspecte localizate în timp şi spaţiu sau înşiruirea narativă a mai multor acţiuni.



Fig. 97. *Iisus vindecând bolnavii - Rembrandt . Compoziție cu un singur centru de interes.*



Fig. 98. *Primăvara - Sandro Botticelli Compoziție cu mai multe centre de interes în care artistul foloseşte şi staticul şi mişcarea.*

Structurările pe unul sau mai multe centre de interes, pot fi folosite atât de compoziţiile statice cât şi de cele dinamice. Spre exemplu *Odihna la câmp* a lui Corneliu Baba este o compoziţie statică cu mai multe centre de interes. Din aceeaşi categorie, dar dinamice, sunt *Primăvara* lui Sandro Botticelli, *Cina cea de taină* a lui Leonardo Da Vinci şi majoritatea lucrărilor lui Pieter Bruegel.

V.7. AMESTECUL ACROMATIC

Acromatismul e reprezentat de non-culorile alb şi negru. Aşa cum s-a mai amintit, ele sunt polii luminozităţii cromatice. Nu putem privi cu reţinere aportul lor în crearea valorilor estetice, oricât de mult am iubi imaginile colorate. Artistice pot fi şi cele mai simple desene făcute pe albul hârtiei cu creionul negru, cu cărbunele de tei ori cu pana muiată în tuş. Multe dintre desenele lui Michelangelo, Leonardo da Vinci, Durer sau Rembrandt sunt considerate capodopere şi păstrate cu sfinţenie în cele mai serioase muzee din lume. De regulă crochiurile sunt făcute în negru pe alb, iar gravura, de când a fost inventată, tipăreşte mai mult imagini incolore. A durat aproape un secol până să apară fotografia şi filmul color, dar asta nu înseamnă că nu sunt apreciate valorile autentice ale filmelor lui Charles Chaplin ori cele cu Stan şi Bran. Până şi visele care ne însoţesc în somn existenţa, se desfăşoară narativ mai mult în imagini alb-negru. Puţini muritori se pot lăuda că visează color şi, dacă ne analizăm, vedem că nici amintirile sau ideile despre viitor nu le gândim în imagini colorate.

Non-culorile au un rol foarte important în trusa pictorului. Practic, la alb se apelează cel mai mult când se pictează, motiv pentru care tubul care-l conţine este de două ori mai mare. Se foloseşte la crearea tonurilor luminoase, a nuanţelor deschise, a limpezimii, a atmosferei rarefiate, a spaţialităţii, a impresiei de depărtare etc. La rândul, său negrul ajută la crearea tonurilor închise, la redarea umbrelor, la conturucould care izolează ori scot în evidenţă zone colorate şi la sugerarea volumului. Amestecate între ele, non-culorile formează o gamă impresionantă de griuri. Numărul lor diferă în funcţie de posibilitatea văzului artistului plastic de a le diferenţia. Dacă sunt aşezate unele după altele pe foaia de hârtie, în pătrate care separă gradul de luminozitate al fiecăruia, obţinem o succesiune ordonată de griuri acromatice, numită *scară tonală.* Treptele acestei scări delimitează tonuri de griuri de la albul imaculat până la

negrul cel mai intens. O astfel de temă pregăteşte ochiul pentru perceperea unor efecte sensibile din gravurile acromatice, aspecte greu de sesizat de un om fără educaţie estetică. Lucrând cu aceste griuri vom constata că non-culorile au şi ele o gamă apreciabilă de posibilităţi de expresie, constând în contraste de tonalitate, de suprafaţă, de mişcare, de vibraţie şi chiar de strălucire. În imagini, contrastele acromatice sunt, prin natura lor, mai decise decât cele cromatice, uneori chiar abrupte, dacă situăm negrul lângă alb. Aceste calităţi duc uneori la realizarea unor valori capabile să concureze capacitatea de expresie a culorilor. Pentru rafinamentul, sensibilitatea şi forţa lor de expresie, sunt foarte apreciate gravurile japoneze. La europeni, gravurile lui Albrecht Durer sunt foarte importante pentru Renaşterea Germană în timp ce ale lui Francesco Goya greu pot fi egalate în puterea cu care ilustrează idei prin intermediul figurativului aflat la mâna oricui.

V.8. COMPOZIŢIA DECORATIVĂ

Înainte de a studia specificul compoziţiei decorative, se cuvine să cunoaştem ce este arta decorativă. Vom nota că *decorul* este un ansamblu de obiecte, un cadru sau o ambianţă în care se desfăşoară o acţiune, un spectacol de teatru, un balet, un film etc. Observăm că el mai apare şi chiar joacă un rol important într-o mulţime de manifestări artistice. În contextul nostru, *arta decorativă este segmentul artelor plastice care se ocupă cu ornamentarea suprafeţei interioare şi exterioare a arhitecturii, a spaţiului urbanistic, a obiectelor de uz curent, a mobilierului, vestimentaţiei etc.* Această artă apare în preistorie din nevoia vitală a omului primitiv de a-şi nota pentru memoria sa ori a colectivităţii, prin intermediul unor zgârieturi pe corpul obiectelor de uz, activităţi prestate cu acel obiect. Aceste semne aveau pentru el şi pentru comunitatea tribală semnificaţia unei fapte, a unei idei, a unui obiect sau a unei fiinţe, fără ca acestea să fie înfăţişate aşa cum sunt văzute în realitate. Prin studiul semnelor ornamentale la diferite etnii, chiar dacă acestea nu erau în contact una cu alta, se constată că multe semne conţin simboluri acceptate pretutindeni. Spre exemplu V-ul reprezintă *o pasăre în zbor* sau *ideea de zbor*, triunghiul isoscel, asemănător cortului, reprezintă *locuinţa omului*, pătratul – *un spaţiu-areal*, un cerc – *soarele* sau *luna*, S-ul reprezintă *şarpele*, cercul cu un punct în centru – *ochiul*

omului sau *văzul divinității*, linia frântă – *dinte de lup*, linia frântă repetitivă orizontal – *unda râului*, etc. Inițial aceste însemne erau risipite haotic pe suprafața obiectului de uz şi îşi păstrau semnificația fără să aibă între ele o ordine plăcută văzului. Ele nu erau mai mult decât un răboj prin care erau notate o seamă de activități executate cu acel obiect. Fiindcă materialul din care e făcut obiectul e perisabil şi omul primitiv când îşi confecționa o altă piesă, inciza mai întâi pe suprafața sa vechile semne, le ordona în aşa fel încât să mai încapă şi alte notări. Nevoia acestei ordonări născoceşte gruparea ordonată a acelor incizii. Cu timpul, pe măsură ce semnele îşi pierd conotația de răboj, toate acestea, prin forme, mărimi, înşiruiri şi colorit vor deveni ornamente estetice. Zeci de milenii, însă, aceste grafieri, prin forma lor nu transmiteau decât informații şi idei stricte.

Se impune totuşi să reținem că arta decorativă se ocupă doar cu ornamentația şi că în raportul dintre valoarea estetică şi funcțional primează funcționalitatea obiectului decorat. În acelaşi timp constatăm că arta decorativă, din cauză că foloseşte o mulțime de semne nonfigurative, special inventate de comunitățile umane, are posibilitatea de a ne transmite mult mai multe mesaje, încărcate de semnificații, decât arta figurativă. Aşa cum s-a văzut, multe din motivele specifice artei decorative sintetizează idei prin care ni se pot transmite nemijlocit mesaje, în timp ce arta figurativă doar le sugerează, şi aceasta numai în măsura posibilităților. La urma urmei alfabetul nu reprezintă altceva decât suma unor semne decorative, cu totul abstracte, prin care omenirea îşi comunică, tăcută, întreaga sa gândire.

V.9. MOTIVE FIGURATIVE ŞI NONFIGURATIVE

Pe pânza pictorului sau pe planşa graficianului imaginea reprezintă prilejul – motivul – transmiterii unei idei. Aspectul acestor imagini (motive) folosite în artele plastice pot fi figurative sau nonfigurative.

Motive figurative sunt acele imagini create de artist pentru care găsim corespondente în natură. Toate aceste imagini sunt creații realiste modelate mai mult sau mai puțin de ficțiune, uneori chiar reproduceri naturaliste, asemănătoare fotografiei. Multe milenii, toate imaginile semnate de pictori erau figurative.

Motive nonfigurative sunt imagini create doar de imaginația sistemului psihic uman, fără ca acestea să amintească prin aspectul lor de elementele existente în natură. Numite şi forme abstracte, ele sunt create exclusiv de ficțiune, aşa cum sunt, de exemplu, figurile geometrice sau chiar literele din alfabetul diferitelor popoare, semne cu care oamenii au convenit să-şi noteze ideile sau cunoştințele dobândite de-a lungul timpului. Arta decorativă foloseşte în general elemente nonfigurative, abstracte, prin care-şi propune să ornamenteze la interior sau la exterior, spații arhitecturale, obiecte de uz curent, vestimentație etc.
În general motivele nonfigurative apar rar în asociere cu arta figurativă, iar atunci când totuşi există, prin ele ori se încadrează suprafața ocupată de o compoziție care ilustrează realul, ori despart şi separă ca nişte brâie plăcute aceste ilustrări, cum se întâmplă în cazul mulțimii de compoziții murale din biserici. O altă asociere o mai vedem în decorarea ceramicii antice greceşti, unde ornamentarea era dominată de figurativ.

Când arta populară a unei etnii este dominată de elemente abstracte, nonfigurative, înțelegem că există rădăcini multimilenare în cultura acelei națiuni.



Fig. 99. *Compoziție - Jakob Weidemann. Exemplu de motive nonfigurative folosite în crearea unei imagini mai mult decorative.*

CAPITOLUL VI
ASPECTE DIN NATURĂ

VI.1. NOȚIUNI GENERALE DESPRE PERSPECTIVA ARTISTICĂ

Fără informații despre perspectivă ne e greu să credem că elevii din clasele V–VIII ar putea să redea în desenele lor imaginea realistă a lumii în care trăiesc. Pentru aceasta vom prezenta cele mai elementare aspecte ale acestei științe, relativ uşor de asimilat la vârsta pubertății, urmând ca în cazul unei pasiuni pentru artă sau arhitectură, tânărul să-şi completeze informațiile consultând tratate în specialitate.

Prin *perspectivă* înțelegem știința care se ocupă cu studiul metodelor folosite pentru reprezentarea pe o suprafață plană a imaginilor tridimensionale a obiectelor sau ființelor, prin ilustrarea diferențelor de înfățișare a lor în funcție de distanța şi de poziția în spațiu. De milenii, de când oamenii desenează, s-a remarcat că obiectele, cu cât sunt mai depărtate de privitor, sunt văzute succesiv mai mici, chiar dacă în realitate ele sunt egale. Aşa sunt văzuți, spre exemplu, stâlpii de telegraf sau plopii implantați la distanțe egale la marginea şoselei. Imaginea pe care ne-o redă în versuri Vasile Alecsandri în poezia *Iarna* corespunde unei realități optice: *„…Ca fantasme albe plopii, înşirați se pierd în zare”.* Redarea în perspectivă a imaginilor i-a preocupat din totdeauna pe pictori şi reuşeau într-un fel sau altul, dar disciplina s-a dezvoltat în mod metodic ca ştiință distinctă abia în Renaştere. Un rol important în precizarea problemelor ei l-au avut pictorii Paollo Uccello şi Leon Battista Alberti.

Ne vom ocupa, într-o mică măsură, doar de un segment al disciplinei *Perspectiva liniară,* adică de percepția optică a conturului obiectelor prin care li se sugerează forma reală şi poziționarea lor în spațiu.

Prima şi cea mai importantă lege, care condiționează crearea unei imagini realiste, este cea a stabilirii liniei de orizont. Aceasta se află la înălțimea ochiului privitorului şi există vizibil în peisajul marin sau în cel de câmpie, separând cerul de ape sau de pământ. Dar există, virtuală, şi în spatele stâncilor, a munților înalți sau chiar în spațiul închis de interior, în ambientul căruia figurăm naturi statice cu flori sau obiecte. Există deci, în orice fel de tablou în care pictorul îşi propune să picteze oameni sau obiecte în spațiu.

După unghiul din care e percepută imaginea, întâlnim trei feluri de perspectivă: *Perspectiva medie, Perspectiva aeriană* şi *Perspectiva monumentală.*



Fig. 100. *Suprafaţa tabloului, linia de orizont 0 şi 7 semne unde vom desena oameni.*

Perspectiva medie reprezintă aspectul obiectelor sau al fiinţelor văzute prin ochiul unui om care stă în picioare, pe pământ. În imaginea controlată de această perspectivă, toţi oamenii desenaţi în poziţie verticală sau mergând, deşi fiecare dintre ei este redat la o anumită depărtare în spaţiu, vor avea cu toţii capul pe linia de orizont a tabloului. Pentru ilustrarea acestui adevăr, simplu în lumea pictorilor, se trasează mai întâi pe suprafaţa plană a lucrării o linie orizontală, pe care o notăm în partea dreaptă cu O. Această dreaptă se numeşte *linie de orizont* şi poate fi plasată, la decizia artistului, mai jos ori mai sus de jumătatea lucrării. Alegerea sa însă, e coordonată şi de înălţimea obiectelor pe care-şi propune să le ilustreze, în afara grupului de oameni de care s-a amintit. În oricare dintre variante, registrul de sus reprezintă cerul, iar cel de jos, de sub linie, reprezintă suprafaţa pământului. În spaţiul de jos marcăm cu câte un punct locul în care se va afla fiecare personaj din grup. În planşa

noastră ne propunem să desenăm într-o zonă plană şase oameni de înălțimi egale, să zicem de 1,70 m. Vom marca pentru aceasta 6 semne, la înălțimi diferite, pe suprafața de sub orizontală a lucrării.

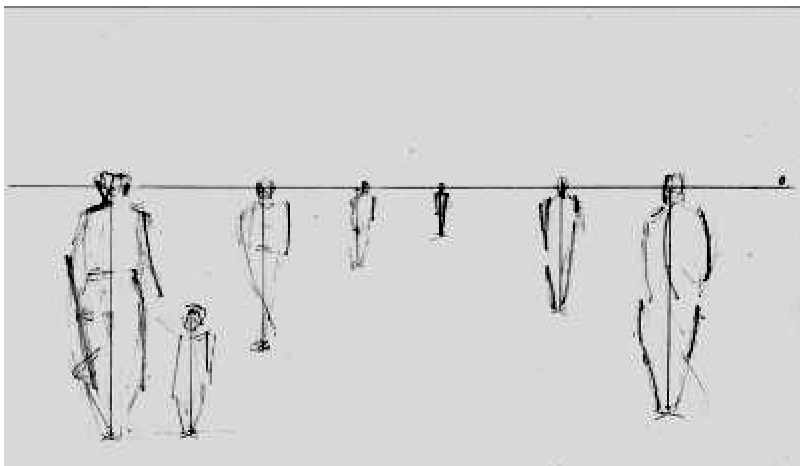


Fig. 101. *Schițarea a 6 oameni înalți de 1,70 m şi a unui copil cu înălțimea 1/2 din talia adultului.*



Fig. 102. *Imaginea grupului de oameni văzuți în perspectivă medie.*

Fiindcă ne-am propus de la început să folosim *perspectiva medie*, din orice punct, aflat oriunde pe suprafața terestră a tabloului, omul se desenează înalt doar până la *linia de orizont*. Aşa încât, fiindcă toți au capetele pe această linie, deşi în tablou apar în mărimi diferite, imaginea obținută sugerează aspectul real al unui grup de oameni egali în dimensiuni, dar aflați la distanțe diferite de privitor, adică de cel care-i pictează. Cunoscând că un cap de om intră de 7 ori în înălțimea propriului corp, se poate uşor schița silueta fiecărui ins. Dacă am desena un personaj care depăşeşte în sus *linia de orizont,* riscăm, în cazul nostru, al *perspectivei medii,* să sugerăm silueta unui om excesiv de înalt. În situația că vrem să desenăm şi un copil, care nu poate să aibă înălțimea adultului, îl vom plasa lângă unul din oameni, pentru comparație, şi vom avea grijă ca picioarele minorului să fie la acelaşi nivel cu ale omului mare.

În cazul că vrem să-l ilustrăm separat, va trebui să-i intuim înălțimea doar după cât este el mai scund decât nivelul orizontului, despre care ştim că se află la 1,70 m. Diferența până la linia de orizont ne sugerează înălțimea reală a minorului. În spațiul de sus al desenului, rezervat inițial cerului, se pot desena copaci, munți, dealuri sau case, toate acestea fiind mult mai înalte decât ființa umană.

Perspectiva aeriană reprezintă imaginea pe care o percepe ochiul privitorului aflat mai sus decât statura sa. Priveliştea aeriană percepută de la cota sa maximă se numeşte *perspectiva păsării în zbor.* Din înaltul cerului se pot vedea toate componentele din peisaj ca şi cum ar fi aşezate într-o hartă. Practic într-un asemenea tablou nu avem nevoie de linie de orizont pentru că cerul nu mai intră în compunerea tabloului. Imaginea este prin tradiție asociată cu *ochiul păsării* pentru că în lume se pictează de zeci de milenii – vezi pictura grotei de la Lascaux – în timp ce *ochiul pilotului din avion* îşi face intrarea în istorie abia în urmă cu un secol. Trecând aşadar peste această excepție, trebuie să notăm că în *perspectiva aeriană* linia de orizont este tot la înălțimea ochilor pictorului, doar că acesta se află undeva mai sus decât semenii lui, la un etaj al clădirii sau chiar pe terasa blocului. Dacă reconsiderăm imaginea creată anterior, cu grupul de oameni văzuți în *perspectivă medie,* vom calcula că de la punctele de pe sol, care marcau locația fiecărui individ, până la linia de orizont, vor fi trei, cinci sau zece metri, adică înălțimea de la care artistul îşi propune să privească ansamblul imaginii. Să acceptăm că acesta se află cu ochii la o înălțime de 5,10 metri, adică de trei ori statura medie a

omului. În cazul acesta fiecare persoană din grup va avea doar o treime din înălțimea verticalei care uneşte punctul unde se află, cu linia de orizont. Pomii sau casele, dacă există, vor depăşi cota *liniei de orizont* doar cu cât sunt ele mai înalte decât cei 5,10 metri. Munții, fiindcă sunt mult prea înalți față de restul elementelor din tablou, vor fi lăsați să domine peisajul cu aceeaşi măreție din imaginea anterioară.



Fig. 103. *Acelaşi grup de oameni văzut în perspectivă aeriană.*

Este bine să reținem că în toate imaginile *perspectivei aeriene* oamenii vor apărea mai îndesați, mai bondoci. Această deformare optică, cu totul reală, se va accentua tot mai mult cu cât pictorul urcă mai sus, culminând cu vederea *păsării în zbor* care percepe omul doar ca pe o pată ovală sau rotundă.

Perspectiva monumentală reprezintă imaginea percepută de la un nivel redus, la ½ sau la ¼ din statura omului. În situația dată, fiindcă ochii pictorului împreună cu linia sa de orizont se află doar la înălțimea de un metru, de o jumătate de metru sau mai puțin, tot grupul de oameni din imaginile anterioare va fi redat o dată, de două sau de trei ori mai înalți decât indică *linia de orizont*. Siluetele oamenilor se vor proiecta ca

nişte statui monumentale pe cerul gol, părând chiar mai înalte decât sunt munții.

Viziunea maximei monumentalități se numeşte *orizontul broaştei,* probabil pentru că în ochii micului batracian, până şi un fir de iarbă pare înalt atât cât vedem noi un stâlp de telegraf. Cunoscând efectul acestei perspective, mulți dintre cameramani îşi poziționează aparatul de luat vederi cât mai jos posibil, atunci când filmează competiții sportive. Aşa se face că atletul apare uneori profilat ca un uriaş pe întreg stadionul, când în realitate el poate fi micuț profilat ca un uriaş pe întreg stadionul, când în realitate el poate fi micuț de statură. Vom conveni că în tabloul nostru linia de orizont e coborâtă la 85 cm, adică la o jumătate din statura normală a omului. Vom desena în această situație fiecare personaj din compoziție dublându-i înălțimea indicată de linia orizontului şi vom aprecia în final aspectul monumental al noii variante.

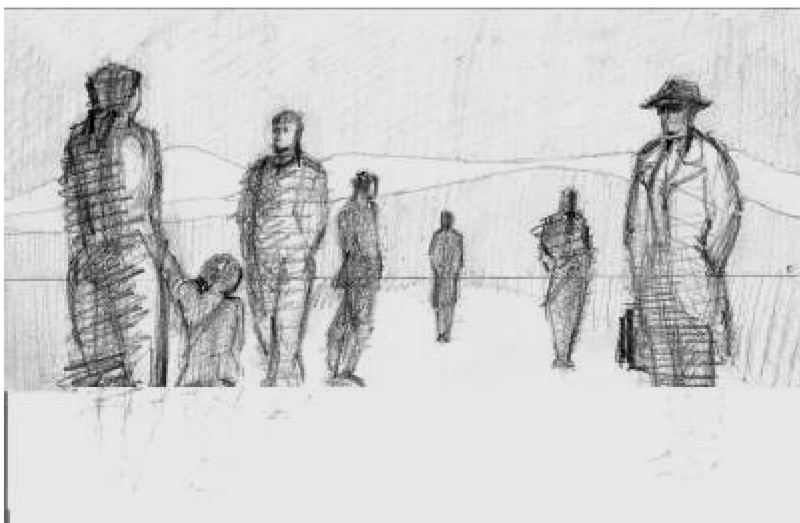


Fig. 104. *Acelaşi grup de oameni văzut în perspectivă monumentală.*



Fig. 105. *Elevi în curtea şcolii - Ţurcan Angela, clasa a X-a. Grupul de tineri sunt văzuţi în perspectivă de la înălţimea de 2,5 m.*



Fig. 106. *Perspectiva medie - Ţurcan Angela, clasa a X-a. Tema este realizată cu înţelegerea corectă a modificărilor optice.*



Fig. 107. *Ion Andreescu – Peisaj cu mesteceni, conceput în perspectivă medie.*

VI.2. IMAGINEA FRONTALĂ A UNEI STRĂZI

Pentru a desena o stradă văzută în perspectivă frontală, adică privită din mijlocul ei, pe direcția de mers, vom trasa de la bun început linia de orizont, de preferat sub nivelul jumătății planșei și vom nota centrul ei cu un punct, P. Acest punct, foarte important în elaborarea corectă a imaginilor din lucrarea noastră, e numit în limbajul de specialitate *punctul principal optic.* Spre el sunt orientați ochii pictorului pentru ca întregul ansamblu al străzii să intre simetric în conul vizual al privirii sale.

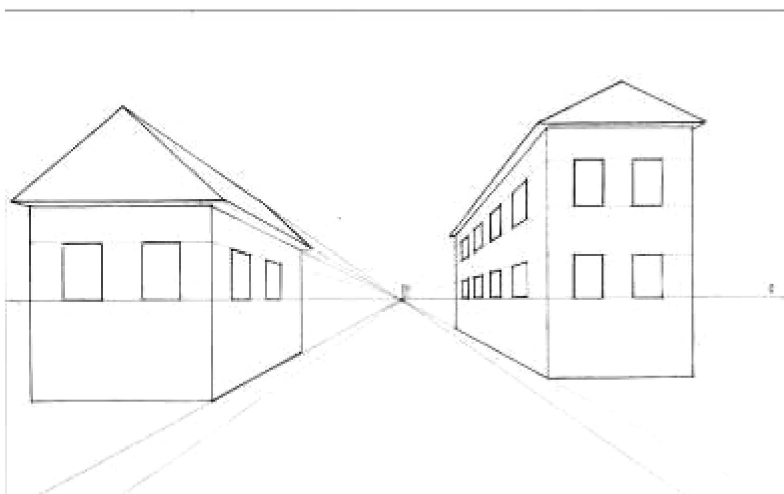


Fig. 108. *Schițarea străzii cu o casă mică în stânga și una, cu etaj, în dreapta.*

În imaginea noastră, acceptăm ca linia de orizont să fie la înălțimea de 2 m. Tot la aceeași înălțime vom situa și pervazul tuturor ferestrelor de la parter, nivel acceptat de realitate, pentru ca trecătorii să nu privească în casa omului. La clădiri, orice fațadă frontală se desenează nemodificată optic. Spre exemplu, zidul casei din stânga este pătrat, iar cel al clădirii din dreapta e un dreptunghi vertical. S-au desenat mai întâi ferestrele forate în aceste ziduri, sugerând prin mărimea lor o suficientă aerisire a interioarelor. Așa cum s-a menționat, pervazul celor de la parter se află pe linia de orizont. Pentru muchiile de sus ale ferestrelor de la

parter sau pentru toate de la etajul clădirii din dreapta se duc alte linii orizontale ajutătoare. Imaginea zidurilor dinspre stradă a clădirilor, împreună cu ferestrele lor, va suferi modificări optice, aşa cum dirijează orientarea lor în spaţiu. Modul în care ele îşi modifică aspectul e calculat de liniile ajutătoare care, după cum se vede, sunt toate orientate spre *punctul principal optic.* Aceste linii direcţionale se numesc *linii de fugă.* Ele sugerează că sunt paralele, dar pentru a crea această sugestie noi trebuie să le unim pe toate în punctul P. Aşa cum se demonstrează în a doua imagine a străzii noastre, oricât de înaltă ar fi o clădire, fie şi un bloc cu 10, cu 15 sau oricât de multe etaje, toate *liniile de fugă* care ne ajută să-i desenăm faţada dinspre stradă, converg în acelaşi punct P.

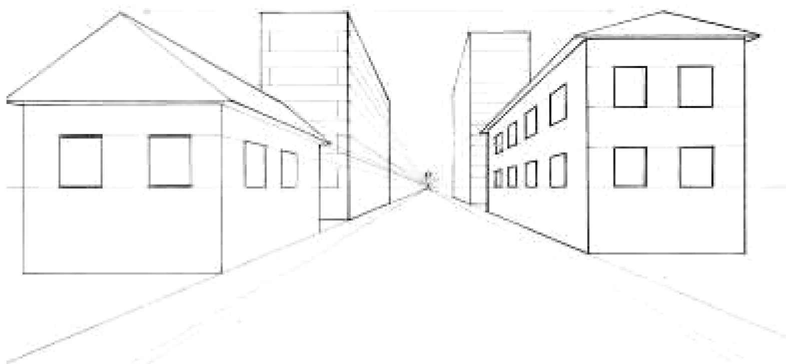


Fig. 109. *Completarea imaginii anterioare a străzii cu două blocuri de înălţimi diferite.*

Vom observa că blocul cel mai îndepărtat, deşi figurează în planşa noastră cu terasa sub cota atinsă de vârful clădirii de pe aceeaşi parte a străzii, se înţelege uşor că în realitate este mult mai înalt. Tot la fel, dacă privim cu atenţie, vedem că acoperişul caselor mai scunde împreună cu terasa blocului din stânga este desenat la acelaşi nivel al planşei, dar perspectiva sugerează că în realitate este vorba de trei înălţimi distincte.



Fig. 110. *Imaginea relativ completă a străzii.*

După desenatul imobilelor şi curăţatul planşei de păienjenişul liniilor ajutătoare, mai putem adăuga câţiva pietoni, raportându-le înălţimea la cota liniei de orizont, care, în situaţia noastră, se află la 2 m. În fundalul imaginii putem desena, dacă dorim, un relief muntos, iar pe cer, ca să nu fie chiar gol, mai schiţăm şi câţiva nori. S-a considerat că e bine să izolăm căsuţa mică din stânga, printr-un gard, de trotuarul pietonal şi de spaţiul carosabil al străzii. Din acelaşi motiv s-a mai îngrădit, dar mai modest, şi terenul viran din dreapta.

VI.3. IMAGINEA INTERIOARĂ A UNEI CAMERE

Aşa cum s-a mai amintit, chiar şi pentru crearea imaginii din interior a unei camere, ca şi pentru obiectele din interiorul ei, se foloseşte linia de orizont. O vom trasa puţin mai sus de jumătatea planşei, la un nivel care să corespundă înălţimii omului, pentru că oricine, când îşi priveşte ansamblul odăii, obişnuieşte s-o facă stând în picioare, mai rar în fotoliu, dar în nici un caz urcat pe scaun.

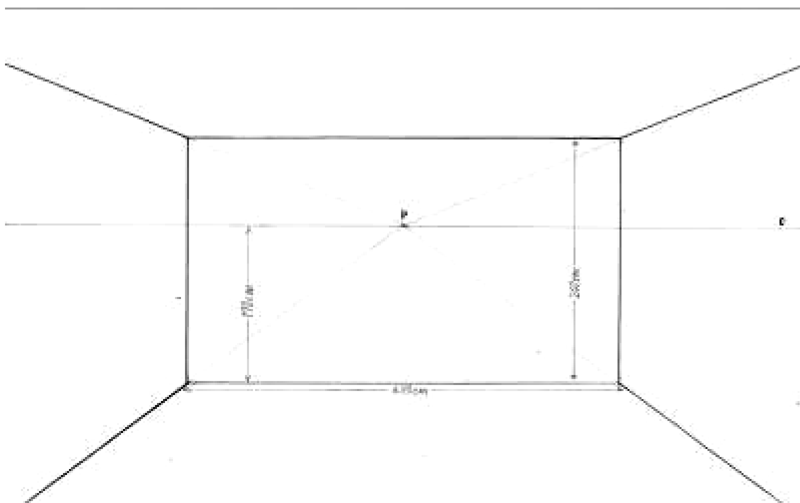


Fig. 111 *Schițarea pereților interiori ai unei camere.*

Aşadar linia de orizont va fi la 1,70 metri, adică statura omului, şi o notăm în stânga cu O, iar la mijloc o marcăm cu punctul P *(punctul principal de vedere)*. Ştiind că majoritatea camerelor, mai ales cele de la bloc, au înălțimea de 2,6 metri şi lățimea de 4 metri, vom creiona imaginea peretelui frontal proporționându-i în aşa fel dimensiunile încât să corespundă acestor cote. Continuăm ducând câte o linie din punctul P prin fiecare colț al acestui perete şi avem deja conturul strict al camerei, reprezentată prin peretele frontal, doi pereți laterali, duşumeaua şi plafonul. Al patrulea perete, cel din spatele privitorului, nu are cum să fie văzut, decât dacă încăperea ar fi din sticlă iar privitorul s-ar afla în afara ei.

Înainte de dotarea încăperii cu un minim necesar de mobilier, îi vom desena o uşă şi o fereastră. Acceptând că uşa este în dreapta, o vom desena pe acest perete, redându-i înălțimea prin linii verticale şi lățimea prin orizontale. Ne amintim cu această ocazie că toate liniile orizontale frontale converg în punctul P. Fiindcă zidul are o grosime şi uşa se închide din afară, intrarea seamănă cu o nişă dreptunghiulară. Calculată în raport cu înălțimea *liniei de orizont* sau a camerei, această nişă are

înălțimea de doi metri iar grosimea zidului este de 20 cm. În cazul ferestrei largi, de sufragerie, aceeaşi grosime a peretelui frontal ne permite să ținem pe pragul de la geam, la lumină, un ghiveci cu flori.

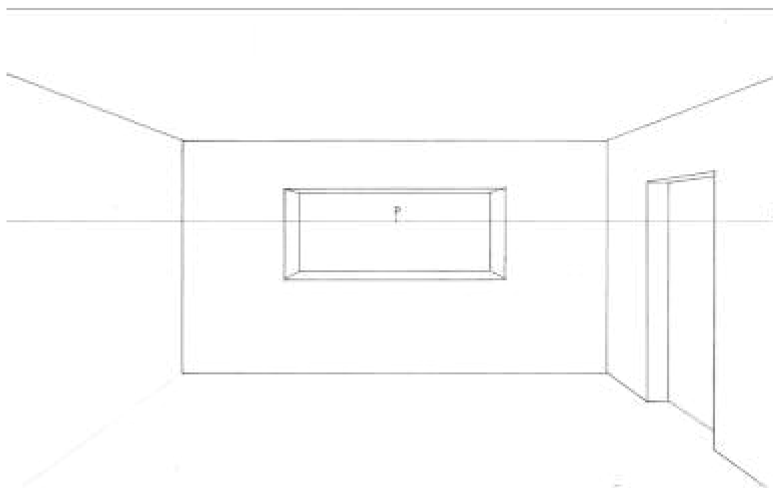


Fig. 112. *Schițarea uşii pe peretele din dreapta şi a ferestrei pe peretele frontal.*

Pentru a înțelege cum se desenează o masă, o canapea, un şifonier sau alte corpuri de mobilier, în primul rând va trebui să învățăm cum se vede un cub în perspectivă. Ne alegem pentru asta o foaie nouă, îi trasăm *linia de orizont* şi îi fixăm punctul P. Ca să desenăm cum se vede un cub, avem nevoie de calcularea exactă a abaterilor dictate de perspectivă, de la egalitatea prin definiție, a laturilor sale. Pentru asta unim punctul P cu colțul cel mai îndepărtat al tabloului (în cazul nostru, fiindcă P este în centrul orizontalei, distanța de la el până la ambele colțuri de jos ale tabloului, sunt egale). Împărțim în două această distanță şi dimensiunea obținută o rabatem cu compasul, ținând gheara fixă în P, în dreapta sau în stânga, pe *linia de orizont,* după care notăm semnul obținut cu D/4. Distanța dintre punctul D/4 şi P reprezintă a patra parte din depărtarea de la care trebuie privită lucrarea, încât tabloul să poată fi cuprins integral în conul principal optic al văzului. În lucrarea noastră, fiindcă P este în centrul orizontalei, distanța de la el până la colțurile de jos ale tabloului sunt egale. Avem, deci, de-a face cu două puncte D/4 şi le vom folosi

mereu pe amândouă la aceeaşi operaţie pentru a fi convinşi de corectitudine.

Începem reprezentarea cubului prin desenarea în dreapta lucrării a unui pătrat frontal, notat cu A,B C,D. Unim cu câte o linie subţire (ajutătoare) fiecare din cele patru colţuri ale sale cu punctul P. Obţinem, deocamdată, imaginea în perspectivă a unei prisme pătrate orizontale căreia nu-i putem aprecia lungimea, pentru că începe din faţa noastră şi se prelungeşte până dispare la orizont. În continuare împărţim latura de jos a pătratului în patru părţi. Unim punctul care marchează primul segment al laturii cu D/4 din stânga şi notăm cu D" intersecţia acestei linii cu semidreapta DP. Segmentul DD" reprezintă latura din stânga-jos a cubului nostru. De aici problema devine simplă: se ridică o verticală până atingem AP, notăm punctul cu A", de aici ducem o orizontală până atingem BP, notăm cu B", coborâm vertical din acest punct până la semidreapta CP şi obţinem punctul C" pe care-l legăm printr-o orizontală de punctul de la care am pornit, D". Aşa arată un cub văzut de om. La fel arată şi perceput de aparatul fotografic, de cel de filmat şi – credem noi – de văzul oricărei vietăţi.

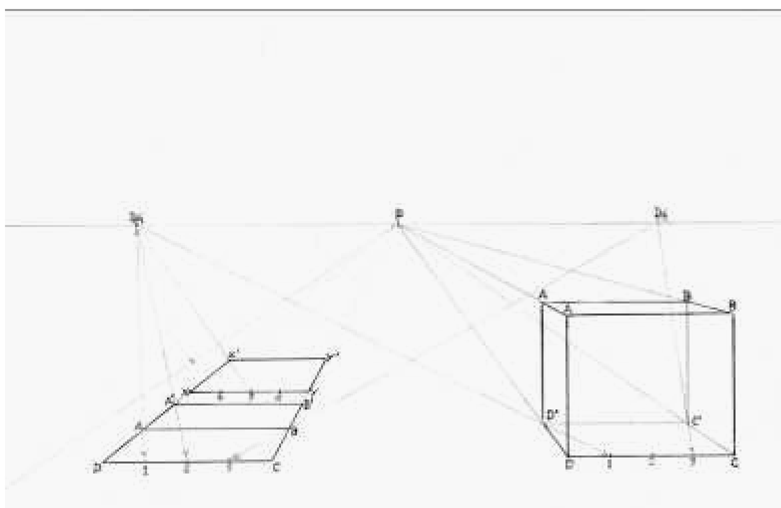


Fig. 113. *Imaginea în perspectivă a unui pătrat, a unui cub şi a unui dreptunghi.*

În stânga planşei se demonstrează cum se vede în perspectivă un pătrat orizontal. Desenăm mai întâi orizontal un segment de dreaptă (notat DC) pe care-l împărțim în patru părți egale. Unim extremitățile sale cu punctul P după care coborâm din D/4 o linie în punctul 1. La intersecția acestei linii cu DP obținem punctul A, care măsoară lungimea în adâncime a laturii pătratului nostru. De aici, din punctul A, ducem o orizontală spre dreapta şi în locul în care atinge semidreapta CP obținem punctul B. S-a realizat imaginea orizontală a pătratului ABCD. Dacă dorim să mai desenăm unul, în continuarea primului şi având comună latura AB, unim D/4 cu punctul 2 şi din punctul A”, unde e intersectată semidreapta DP, ducem o orizontală – la fel ca în cazul anterior – până la atingerea liniei CP, unde notăm punctul B”. Acest al doilea pătrat, notat cu A”B”BA, are aceeaşi mărime cu primul. Dacă vrem să desenăm un dreptunghi cu laturile mari de două ori mai lungi decât laturile sale scurte, aşa cum sunt împreună cele două pătrate ale noastre, pornim tot de la un segment de dreaptă orizontal, pe care-l notăm cu XY, împărțit şi el în patru părți. Unim D/4 cu jumătatea segmentului XY şi la intersecția liniei XP s-a obținut punctul X”. De aici, ducând o orizontală spre YP, obținem punctul Y” cu care încheiem reprezentarea orizontală a dreptunghiului nostru, X”Y”YX. Deşi pe hârtia noastră este mai mic şi măsura compasului ne poate dovedi asta, în realitate dreptunghiul X”Y”YX este la fel de mare ca cele două pătrate împreună. Dacă doream să desenăm un dreptunghi cu lungimea de trei ori mai mare decât lățimea sa, uneam D/4 cu punctul 5 şi lucrarea se continua la fel, doar că X” s-ar fi aflat într-un plan mai îndepărtat. Continuând ideea, dacă voiam să desenăm un dreptunghi cu latura lungă de patru ori mai mare decât latura scurtă, uneam D/4 cu Y şi desenul îşi urma cursul firesc, dar de la cota nouă a punctului X”.

Dacă s-a înțeles cum apar pătratul, dreptunghiul şi cubul în perspectivă, ne putem asuma responsabilitatea de a desena în camera noastră o masă, un recamier, tablouri pe pereți, covor pe duşumea, o galerie cu perdele la fereastră, iar în caz că dorim, scaune, noptiere, radio, televizor, bibliotecă etc.

Pentru a reda corect imaginea unei mese, o considerăm înscrisă în forma optică a unui cub – dacă ea este pătrată, cum sunt majoritatea celor de bucătărie sau înscrisă optic într-o prismă dreptunghică, dacă-i lungă ca cele de sufragerie. Încercăm, cu alte cuvinte, să le vedem cu ochii minții, aşa cum s-ar livra ele în colete, la magazin.

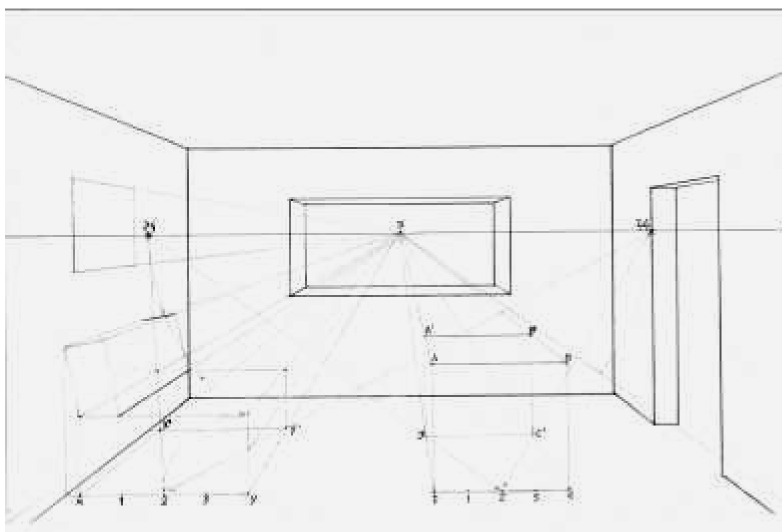


Fig. 114. *Schițarea corpurilor geometrice în care se înscriu masa şi recamierul.*

Pentru asta vom desena în linii subțiri o prismă dreptunghică, amplasată unde credem că-i stă bine unei mese în încăpere. În cazul nostru ne-am gândit la o masă lungă, cu tăblia de formatul a două pătrate, pe care o amplasăm puțin spre dreapta, în dreptul uşii. Prisma noastră va fi desenată la fel cum s-a desenat cubul, diferența constând doar în unirea punctului D/4 cu punctul 2, şi nu cu 1, ceea ce duce la crearea în adâncime a unei dimensiuni duble față de segmentul de dreaptă DC. Adică exact ce avem nevoie. S-a avut în vedere că orice masă e înaltă de 80 de centimetri, iar lățimea, în cazul celor de sufragerie, poate fi la fel. Pentru asta pătratul frontal ABCD, de vreme ce îşi are calculată mărimea în raport cu înălțimea liniei de orizont (1.70 m), va trebui să ajungă la mai puțin de jumătate din cota acesteia. Logic, corpul geometric schițat măsoară 80 de centimetri lățime, 80 înălțime şi 160 de centimetri lungime (în adâncime).

În stânga imaginii s-au schițat prismele drepte care ne vor ajuta să desenăm corect, la perete, un recamier. Dreptunghiul ABCD, analog lui X”Y”YX din figura 105, are laturile înguste de un metru şi cele lungi – de doi metri. Măsura metrului a fost apreciată tot în funcție de înălțimea liniei de orizont, calculată de la nivelul segmentului XY. Înălțimea

prismei, adică a canapelei orizontale, este de 50 de centimetri şi se stabileşte măsurând cu compasul pe verticală lungimea segmentului 2Y, care e jumătatea lui XY. Canapeaua ridicată la perete are înălțimea de 50 de centimetri şi grosimea, ca şi a celei orizontale, de 20 de centimetri.

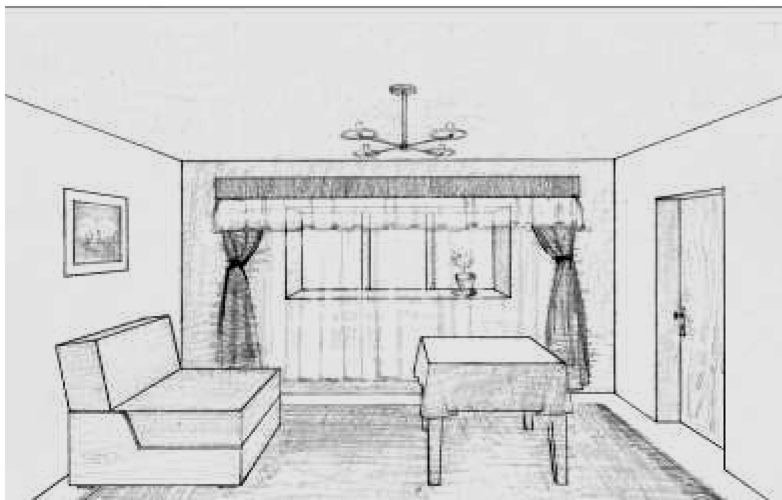


Fig. 115. *Imaginea unei sufragerii mobilate.*

Apreciat pentru efectul mărimii sale, pe perete, deasupra recamierului, s-a fixat un tablou, cu lățimea de 60 de centimetri şi lungimea de 140, într-un cui bătut la înălțimea de 2,10 metri.

O altă variantă a designului de interior îşi propune ca în locul tabloului să fie suspendat un corp de bibliotecă, aproximativ de lungimea recamierului, unde un număr variabil de cărți îşi aşteaptă rândul să fie citite.

Pe duşumea se poate foarte uşor reprezenta un covor lat de trei metri, aşternut pe sub cele două piese de mobilier.

Din centrul tavanului, pe care-l stabilim ridicând o verticală din punctul P, atârnă un corp de iluminat cu patru brațe. Dacă tija candelabrului are 40 de centimetri, înălțimea becurilor va fi la 2,20 metri, ceea ce asigură o răspândire bună a luminii pe întreaga suprafață a încăperii.

Deasupra ferestrei s-a considerat că e binevenită o galerie lungă de care să atârne până jos perdele. Deşi prin ele ne protejăm de lumina prea puternică venită din afară, prin colorit, mărime şi aspectul drapajului se creează entitatea intimităţii de interior, spectacol întâlnit frecvent într-o casă de oameni educaţi estetic.

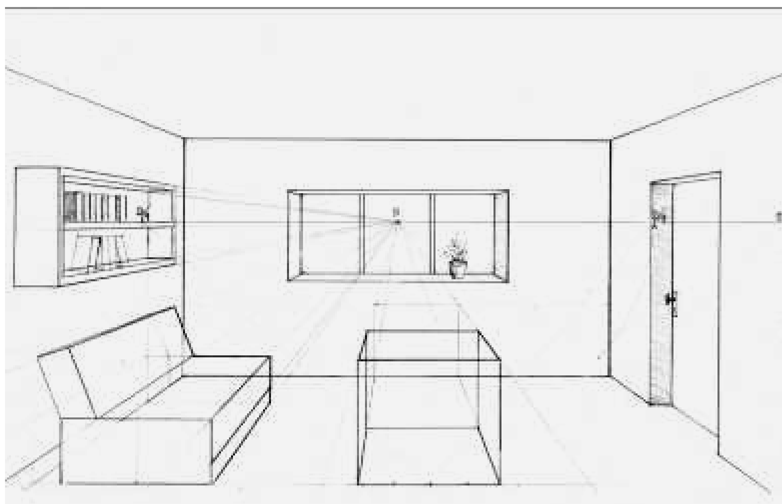


Fig. 116. *Schiţarea unui mobilier cu un stelaj-bibliotecă deasupra recamierului.*

Văzând ultima imagine a interiorului, lucrurile par simple, dar studiile care au anticipat această creionare demonstrează că reprezentarea corectă în artă a realităţii solicită mult efort. Şi asta în situaţia unui tablou simplu, cu mobilă foarte puţină, fiindcă, pentru înţelegerea mai uşoară a procedurii, nu s-au mai desenat caloriferul de sub fereastră, scaune în jurul mesei, măsuţa cu televizor sau radioul cu boxe, adică toate obiectele care azi pot fi întâlnite curent în orice casă.

VI.4. NATURA STATICĂ

Numim *natură statică* o reprezentare grafică sau picturală a unui grup de obiecte constând în glastră cu flori, fructe sau legume aşezate pe o fructieră, o vază, sticlă, amforă, o narghilea sau un ceainic, piese la care sunt asortate uneori şi cărţi, un ziar împăturit şi un element textil ori două, ca suport cromatic. Aceste imagini, prin excelenţă figurative şi bine echilibrate în coloratură, se întâlnesc pe simeze în casele oamenilor, în aceeaşi măsură ca şi peisajul mediului exterior. Tematica *naturii statice* – numită uneori şi *Natură moartă* – e întâlnită la toţi pictorii fiindcă ea le oferă prilejul multor cercetări plastice, relativ uşor de abordat, dar mai ales posibilitatea de-a crea, prin simbolul obiectelor selectate, prin structurarea compoziţiei şi prin coloratură, sugerarea unei atmosfere specifice interioarelor, unde distingem, în primul rând, preocupări pentru confortul vieţii familiale, pentru îndestulare domestică, dar şi preocupări intelectuale, rafinamente intime, credinţe religioase etc. Imaginea foloseşte doar fragmente mici, dar încărcate de semnificaţie, din interiorul locuinţei omului, unde grupul de piese este plasat, de obicei, pe colţul unei măsuţe retrase. Este, într-o măsură, echivalentul aranjamentului floral *Ikebana* practicat în spaţiul japonez, doar că acolo există un cult pentru respectul unor obiecte şi flori în starea lor firească, în timp ce la noi este reţinută, pentru mai multe generaţii, doar imaginea lor pictată pe pânză. Păstrăm şi noi flori vii în glastră pe masă, dar niciodată nu le asociem cu cărţi, ochelari, o pipă, sau cu un măr din care un cuţit a tăiat o felie sau i-a curăţat o parte din coajă.

Temele cu *natură statică* sunt foarte importante în educaţia plastică a elevilor pentru că le creează posibilitatea de a vedea de-aproape imaginea integrală a ansamblului, de-a cerceta fiecare obiect din grup, ca şi raportul dintre subunităţi şi întreg. Pe măsură ce cresc în vârstă, elevii pot crea imagini cu naturi statice tot mai reuşite, angrenându-se în cunoaşterea din ce în ce mai corectă a naturii, dar şi în posibilitatea de-a reda artistic, pe hârtie, formele pe care le studiază.

Ca orice gen al picturii, crearea corectă a unei naturi statice începe cu compunerea ei în pagină. Dacă grupul de obiecte este etalat mai mult pe orizontală decât pe înălţime, compunerea imaginii se face pe o foaie poziţionată orizontal. În situaţia inversă, când lăţimea grupului de obiecte e depăşit de înălţimea lui, imaginea se compune mai bine pe înaltul foii.



Fig. 117. *Ştefan Luchian – Dumitriţe. Afectat de paralizie în ultimii ani ai vieţii, pictorul îşi restrânge tematica la naturi statice cu flori care sugerează, cu multă sensibilitate, pulsaţia plăpândă a vieţii*



Fig. 118. *Natură moartă cu lămâi - Theodor Pallady. Puritatea albului şi verdele crud al florilor profilate pe negrul de noapte al ferestrei, ceaşca din porţelan fin, lămâia şi cartea-suport, toate acestea sugerează intimitatea unui rafinament intelectual.*



Fig. 119. *Natură moartă cu orologiu - Theodor Pallady. Selectarea elementelor – un măr, un orologiu, o glastră cu 5 flori, o călimară cu cerneală şi volumul de versuri al lui Baudelaire cu o pană de scris aşezate pe o revistă de artă – şi repetarea lor parţială în oglinda din spate, definesc simbolismul artistului.*

Când facem măsurători în natură prin care stabilim raporturi între componentele unui întreg, folosim andreaua, un creion lung sau coada pensulei. Mâna folosită trebuie să fie întinsă pe toată lungimea sa iar

ochiul trebuie să privească, nemişcat, din aceeaşi poziție, pentru ca dimensiunile elementelor să nu fie percepute diferit.

Cea mai frecventă greşeală la imaginea unei vaze desenată de copii este cea privind gura şi baza acesteia. De obicei gura vazei este redată în forma a două arce de cerc orizontale, gură în gură, şi nu în forma unei elipse, aşa cum în realitate se vede în perspectivă cercul. Trebuie să înțelegem că o vază se poate înscrie optic într-un cilindru, iar acesta, la rândul lui, se înscrie într-un cub, ori într-o prismă paralelipipedică verticală. Cunoscând deformarea optică a acestui pătrat când imaginea sa este rabatată în plan orizontal, trebuie să acceptăm că şi cercul înscris în el se vede ca o elipsă.

Aşa cum s-a mai amintit la lecția despre *imaginea interioară a unei camere*, toate obiectele din interior, ca şi cele din peisajul extern, se desenează ghidați de linia de orizont, de punctul principal de vedere, ca şi de alte puncte de fugă aflate tot pe linia orizontului. Obiectele cuprinse într-o natură statică nu se abat de la această regulă. Imaginea cărților, cercul orizontal al vazei, al ceştii de cafea sau al unei farfurii, ca şi suprafața plană a mesei-suport, toate vor fi desenate sub controlul liniilor ajutătoare care fug fiecare în diferite puncte aflate pe linia de orizont.

Compunerea obiectelor în pagină poate sugera forma unei piramide, a unui dreptunghi, a unui pătrat, a unui pentagon, cerc, elipsă etc. În general, plasarea formelor greoaie la baza lucrării, dă impresia de stabilitate, iar compunerea lor în spații egale, pe tot cuprinsul lucrării, sugerează doar un decorativism ornamental. În stabilirea echilibrului compoziției sau a centrului ei de greutate, un rol foarte important îl joacă şi culoarea. Dacă tonurile închise sunt plasate în registrul de jos, pe toată lungimea lucrării, impresia creată e de stabilitate. Când acestea ocupă tot sectorul superior al imaginii, impresia e de tensiune latentă, ca cea existentă în norii negrii care umbresc pământul înaintea furtunii. Dacă întreaga pictură e dominată de tonuri deschise, de o culoare pură sau de nuanțe apropiate de aceasta, imaginea sugerează optimism.

Pentru crearea unei naturi statice de certă valoare artistică, în afara selectării obiectelor în funcție de semnificația pe care o reprezintă ele, în afara paginării şi structurării compoziționale, e bine să folosim cele învățate despre posibilitățile de expresie ale punctului, ale liniei şi ale petei de culoare, ca şi despre rolul dominantei cromatice într-un tablou.

VI.5. REPREZENTAREA SILUETEI UMANE



Fig. 120. *Doriforul* - *Polyclet. Canon de 7 capete.*

Cele mai vechi studii privind reprezentarea corpului omenesc în pictură aparțin vechilor egipteni. Preluate de greci, informațiile devin legi care se aplică matematic atât în pictură cât şi în sculptură. Canoanele reprezentării artistice a omului au stat la baza tuturor imaginilor create de artiştii Greciei antice, ulterior de cei din Imperiul Roman şi, continuând tradiția milenară a antichității, întreaga cultură universală respectă şi astăzi modelele lor. Aparent simple, canoanele prin care artiştii antici au susținut că *omul este măsura tuturor lucrurilor* necesită totuşi o abordare serioasă. Ştim că sunt folosite pretutindeni, încă din primul an de învățământ, în toate şcolile şi liceele de artă. Avem însă obligația de-a vorbi despre ele şi cursanților din restul formelor de învățământ pentru împlinirea lor ca oameni bine educați estetic.

Ne propunem să prezentăm imaginea corpului de adult tânăr. Înălțimea definitivă este atinsă la bărbați între 20 – 25 de ani iar la femei sub 20 de ani. Vom avea în vedere doar două înălțimi, cea medie şi cea înaltă. Taliile scunde, pitice sau cele gigante, dacă prezintă interes, intră doar în sfera preocupărilor artiştilor profesionişti. În general, se acceptă că talia mijlocie a bărbatului e cuprinsă între 160 şi 170 cm iar talia înaltă între 170 şi 180 cm. Talia corpului feminin este mai mică cu 8 – 11 cm decât a corpului masculin, reprezentând în medie 93 % din statura acestuia.

Aspectul mijlociu al taliei, înălțimea şi, legată de acestea, impresia de monumentalitate, sunt strâns legate de relația dintre segmentul superior al corpului (trupul) şi membrele inferioare. În lumea artelor, reprezentarea şi studiul corpului omenesc, în deplina lui înfățişare, se poate face doar în sculptură.

Urmărind stabilirea legilor armoniei corporale care conduc la modelarea unei lucrări plăcute văzului, sculptorul grec Polyclet creează în a doua jumătate a sec. al V - lea î. Hr. *canonul de 7 capete,* considerat un timp idealul de frumusețe corporală. Lucrarea reprezintă un atlet care păşeşte lejer, sigur de posibilitățile proprii, cu o lance în mâna stângă. Artistul a reuşit să redea deplina armonie estetică dintre toate părțile corpului omenesc, fără să contrazică realitatea anatomică, folosind ca unitate de măsură capul omului. În înălțimea taliei intră 7 capete.

Plecând de aici, artistul observă raportul dintre înălțimea capului şi lățimea palmei şi o transformă pe aceasta din urmă într-un sub-modul cu care analizează proporțiile dintre restul segmentelor. Ştiind că procedeul integral e complicat pentru elevi, în imaginea noastră folosim doar modulul capului, iar restul segmentelor e calculat în raport cu mărimea

acestuia. Imaginea finală a lucrării scoate în evidență structura robustă a atletului maturizat prin îndelungate eforturi fizice.

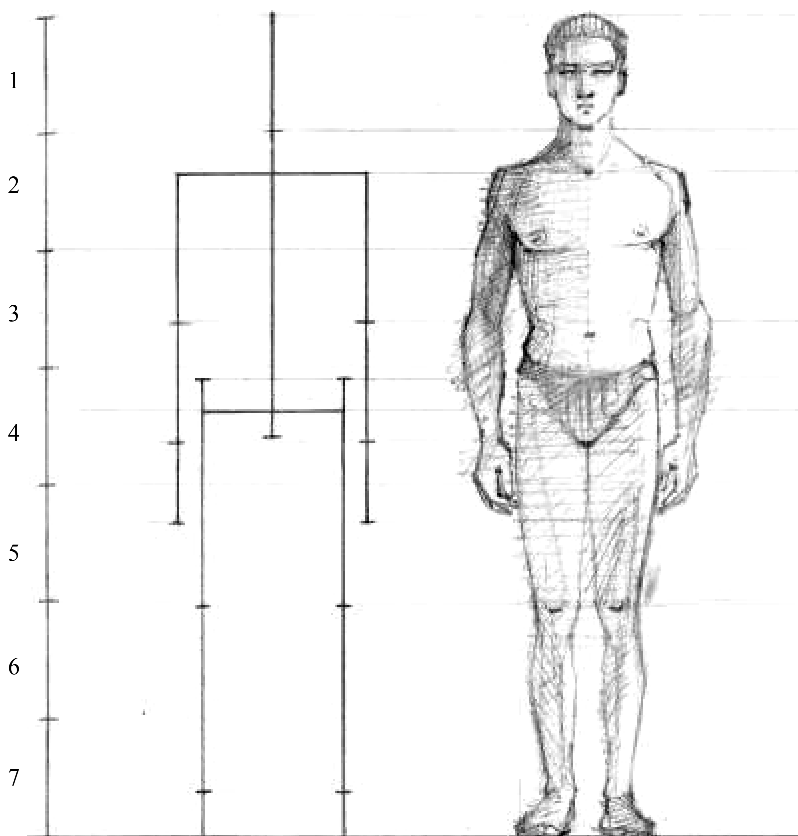


Fig. 121. *Talie bărbătească - canon de 7 capete.*

În secolul al IV-lea î.Hr, un alt sculptor grec, Lisip, este creatorul *canonului de 8 capete* prin cunoscuta lucrare *Apoximene.* Este vorba de un atlet longilin învingător care-şi curăță brațele de uleiul cu care se ungeau sportivii înaintea luptelor. Noutatea, bazată pe studiul atleților înalți, probabil a celor angajați în întreceri de alergări, constă în egalitatea dintre tors şi înălțimea piciorului. Statuia domină prin monumentalitate şi suplețe. Apreciat încă din timpul vieții, Lisip a fost artistul de curte al lui Alexandru cel Mare. În afara statuii amintite şi a bustului celebrului macedonean, ne-au mai rămas de la el o serie de statui zvelte şi mlădioase ca: *Hercule, Agias sau Hermes legându-şi sandala,* lucrări care vor reconsidera ideea frumosului corporal pentru toată perioada artei elenistice care i-a urmat. Prin canonul celor 8 capete stabilit de el se pun bazele formei monumentale a statuilor viitorilor împărați romani care vor domina piețele publice din vastul imperiu latin. În figura 123 observăm cum înălțimea membrului inferior, de 4 capete, este egală cu înălțimea torsului. În rest, toate dimensiunile notate pe schema siluetei sunt proporționate în raport cu mărimea capului.

Talia omului îşi pierde din înălțime la bătrânețe. Prin tasarea în timp a cartilagiilor care protejează corpul vertebrelor şi discurile vertebrale aflate între ele, trunchiul de-vine mai scund. Adăugând şi tasarea cartilagiilor aflate între capetele osoase ale membrului posterior, ca şi tendința de aplecare în față a toracelui, marcarea prin vârstă a subiectului devine evidentă.

Imaginea corpului feminin se poate construi şi în primul şi în al doilea canon al frumuseții corporale, modificându-i doar înălțimea taliei, când ea se află alături de un bărbat, lățimea mijlocului şi a şoldului.

Mijlocul femeii este mai subțire decât al bărbatului, iar lățimea şoldului este egală cu lățimea propriilor umeri. Aceste raporturi sunt valabile pentru orice femeie, chiar dacă ea este înaltă, scundă, grasă ori slabă. Grecii au respectat şi frumusețea corpului feminin şi au redat-o în sculpturile lor în aceeaşi măsură în care au redat şi bărbați frumoşi. Statuia numită *Venus din Millo* constituie şi astăzi idealul suprem al frumuseții feminine. Proporțiile taliei sale şi raportul dintre segmente constituie în prezent primul etalon pe care trebuie să-l întrunească concurentele care urcă pe podiumul concursurilor *miss.*

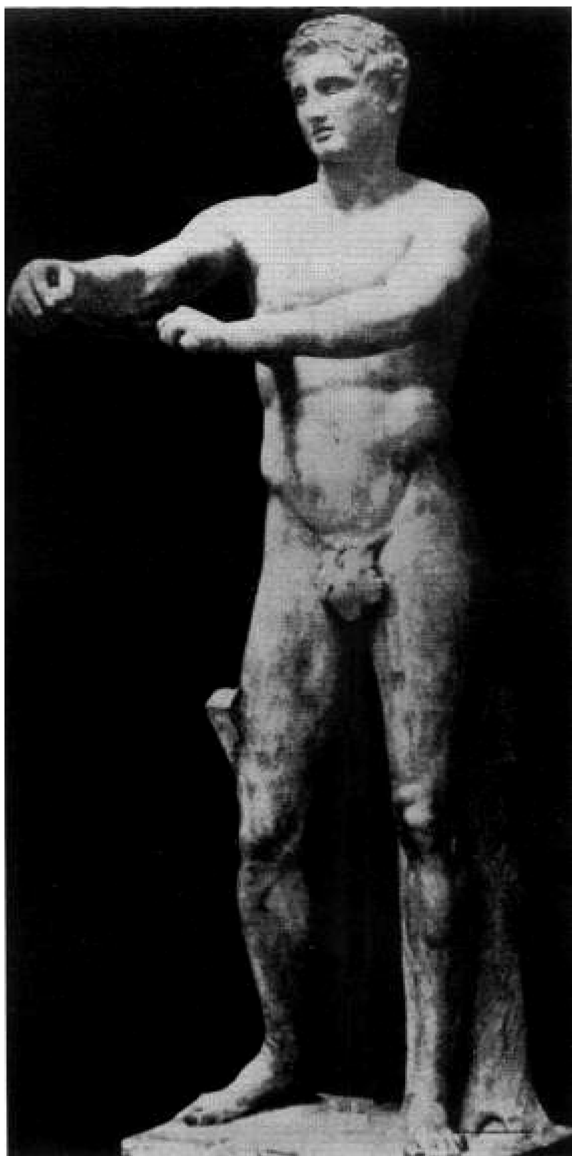


Fig. 122. *Apoximenos - Lisip. Canon de 8 capete*

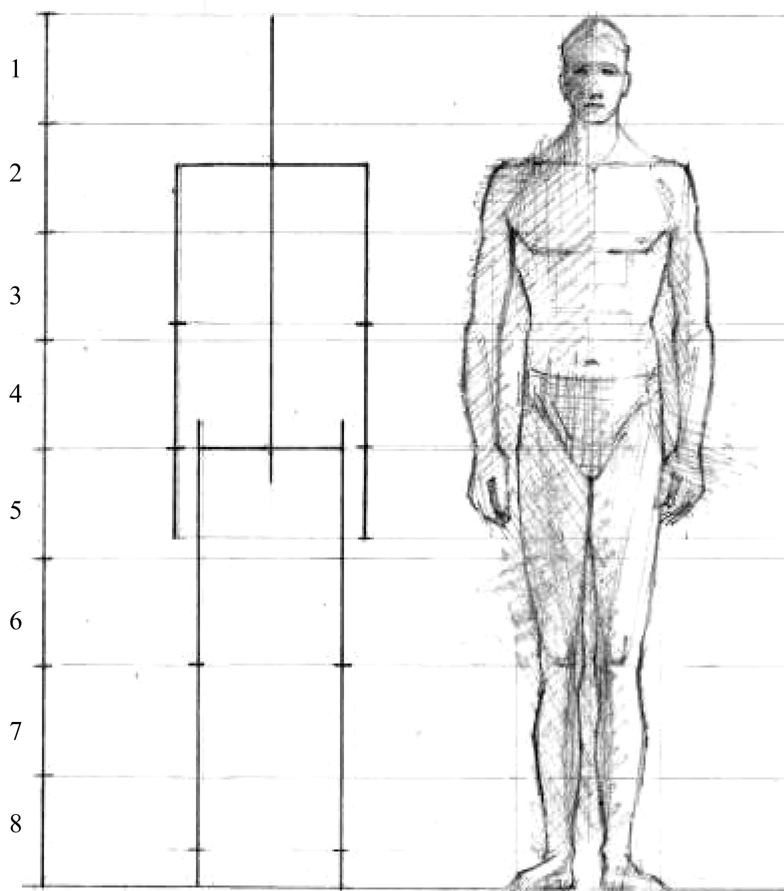


Fig. 123. *Talie bărbătească în raport de 8 capete. Toate elementele corpului - palmă, braț, antebraț etc sunt calculate în raport cu mărimea capului*



Fig. 124. *Venus din Millo. Canon de 8 capete.*



Fig. 125. *Venus de Medici. Canon de 7 capete*



Fig. 126. *Nicolae Grigorescu – Nud la malul mării. În redarea frumuseții corpului feminin pictorul foloseşte canonul de 7 capete.*

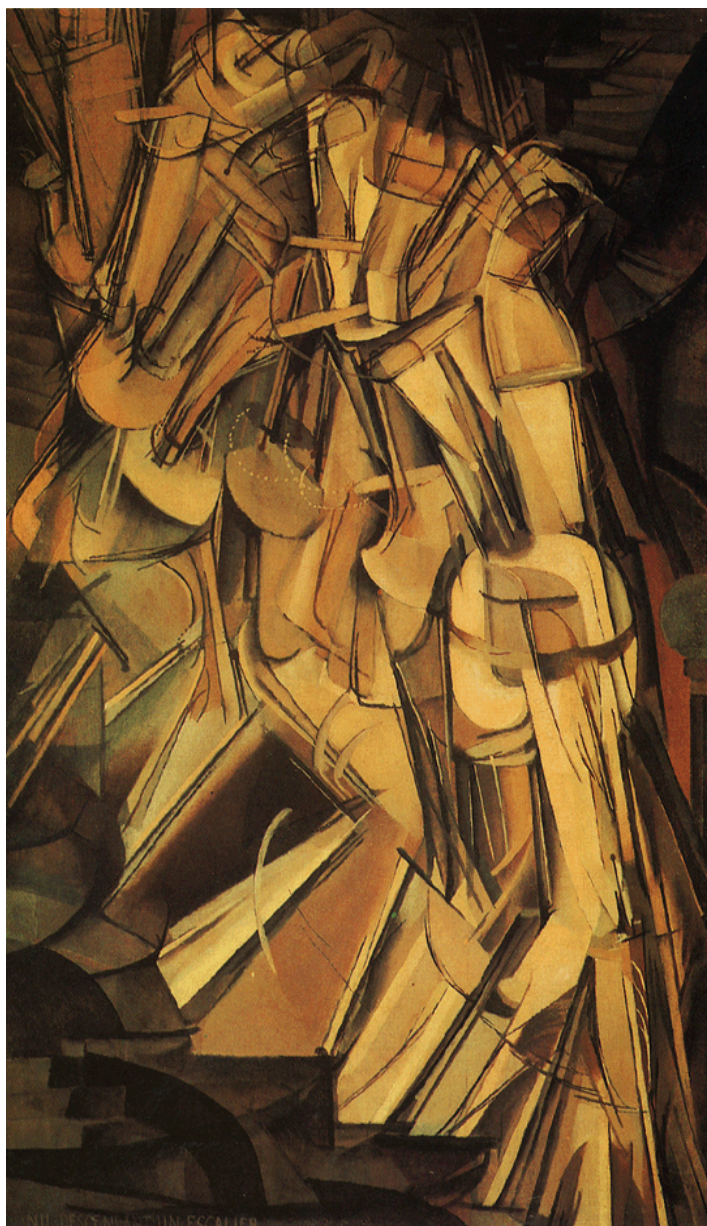


Fig. 127. *Nud – crochiu colorat. Bob Nicolescu. Distingem mâna sigură a artistului consacrat care-şi permite să folosească imaginea fugitivă a nudului, respectând toate canoanele construcţiei, în scopul redării unui moment sensibil din viaţa modelului.*



Fig. 128. *Nud – crochiu în pastel. Bob Nicolescu. Intenția artistului este de a surprinde în imaginea sa poziția de abandon corporal, reliefând şi carnalitatea specifică vârstei feminine. Apreciem mânuirea decisă a condeiului.*

Fig. 129. *Marcel Duchamp – Nud coborând scara.* →


UN ESCALIER

VI.6. ASPECTUL REAL AL CAPULUI

Ştim cum apare într-un desen capul omului în viziunea copilului. În continuare vom încerca să învățăm cum putem desena acest cap aşa cum se prezintă el în realitate. Pentru aceasta vom privi la început lucrurile naturalist, adică dezlegate de expresivitate, de sugestie sau de valoare artistică şi vom memora observațiile ca pe simple informații privind câteva raporturi matematice care există între elementele anatomice care compun fața omului. Primele portrete reale, ca şi întreaga înfățişare a omului au fost făcute, atât în pictură cât şi în sculptură, tot de artiştii egipteni, în urmă cu mai bine de cinci milenii. Considerând că spiritul omului decedat are nevoie de propriul corp pentru reîncarnare, medicina antică egipteană a inventat mumificarea iar artizanii, portretul cu entitate bine definită, bazându-se pe masca mortuară şi pe amintirea rămasă de la omul viu. Mai târziu, în urma contactelor economice şi culturale stabilite cu egiptenii, grecii preiau ştiința lor despre portrete şi creează, alături de canoanele de frumusețe corporală, imagini idealizate de capete.



Fig. 130. *Schițarea capului prin împărțirea unui oval în patru părți egale.*

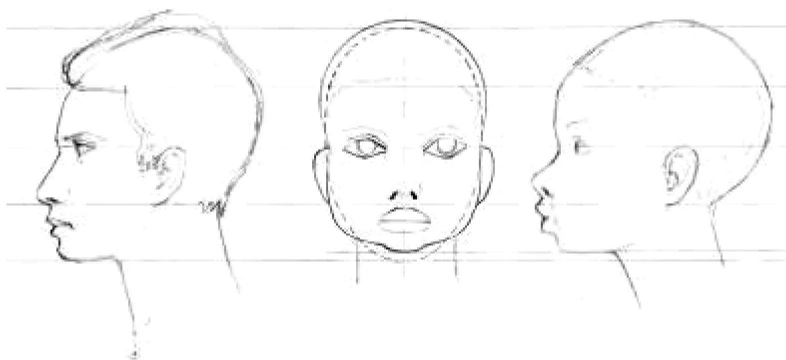


Fig. 131. *Imaginea laterală a capului de adult şi imaginea capului de copil văzut din față şi din profil.* Profilul adultului respectă împărțirea în patru părți egale a spațiului în care se înscrie, iar capul copilului se înscrie în spații care suportă modificările explicate în text.

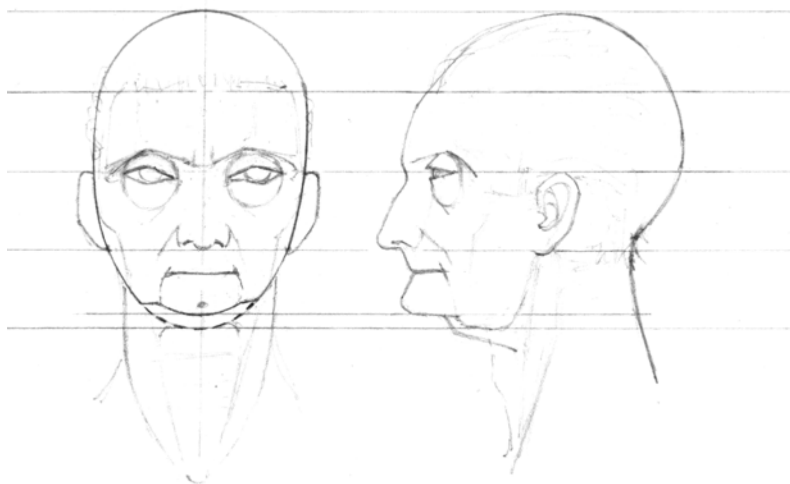


Fig. 132. *Imaginea capului de bătrân – față şi profil*.

Ei nu vor face portrete în adevăratul sens al cuvântului, prin care să recunoaştem insul pe care-l reprezintă, ca egiptenii, ci idealul de frumuseţe ale chipului omenesc. În arta lor, zeii aveau aceeaşi înfăţişare de tineri atleţi cu feţe senine, aproape lipsite de expresie, deosebindu-se între ei doar prin bărbi, vestimentaţie, tunsoare, gesturi simbolice şi însemnele atributelor: harpă, suliţă, harpon, liră, arc cu săgeţi etc. Ei nu vedeau nimic sublim în chipul real al omului viu, risipit în cotidian. Pentru asta nu ştim cum arătau în realitate Eschil, Sofocle, Euripide sau chiar Pericle care a dat Greciei democraţia şi epoca sa de aur. Nu trebuie să mire că oamenii care i-au dat istoriei universale pe Pitagora, Euclid şi Tales din Milet au stabilit relaţii matematice între elementele care alcătuiesc idealul frumosului artistic până şi în reprezentarea capului şi le-au păstrat şi pe ele ca adevăruri estetice la care nu au renunţat niciodată.



Fig. 133. *Copil de trei ani (Alin Papaianopol) şi copil de 12 ani (Radu Bogdan)*

Studiind cu multă atenţie toate formele anatomice din mediu, artiştii greci stabilesc că un cap de om se înscrie în geometria unui oval subţiat în partea de jos ca un ou. Acest oval e împărţit vertical de o mediană care desparte în două tunsoarea, fruntea, lungimea nasului, gura,



Fig. 134. *Portret de copil de 9 ani (Radu Andrei)*

şi bărbia. O linie orizontală, perpendiculară pe mijlocul acelei mediane, împarte capul în alte două jumătăţi egale, una sus şi alta jos. Pe această orizontală, de o parte şi de alta a verticalei, se înscriu ochii, cu distanţa dintre ei de încă un ochi. Aşadar, ochii omului se află la jumătatea capului şi nu mai sus, cum desenează copiii sau adulţii neiniţiaţi. Deasupra lor se desenează sprâncenele, aşa cum sunt ele: groase, subţiri, ridicate, coborâte, arcuite în sus sau în jos, etc. Cele două jumătăţi – nordică şi sudică – se împart şi ele în două prin câte o orizontală. Observăm că un cap se împarte vertical în 4 părţi, egale între ele. Prin sfertul de deasupra ochilor delimităm înălţimea frunţii iar prin sfertul de sub ei, lungimea nasului. Prelungind puţin în afara ovalului orizontala de la nivelul ochilor şi orizontala de sub nas, stabilim locul urechilor. Constatăm cu această ocazie că urechea omului este egală cu lungimea nasului. Pentru a desena gura împărţim în trei sfertul verticala ovalului de sub nas şi pe linia treimii superioare îi localizăm deschiderea. Pe această linie desenăm buzele. Peste conturul de sus al ovalului care sugerează capul, desenăm părul omului. Această împărţire e necesară când înfăţişăm faţa unui om care priveşte înainte, ca soldatul în poziţia *drept*.
Observăm că un copil când creionează chipul omului crede că el ţine doar de unde începe bărbia până unde se termină fruntea. El nu intuieşte că sub păr, pe care-l de altfel îl desenează cu multă atenţie, se mai află un sfert din craniu, cu o mare cantitate de materie cenuşie. Lăţimea gâtului e dată de locul de inserţie al lobului urechii şi coboară sub bărbie, până la gropiţa sternală, cu o treime din înălţimea capului. În idealul lor de frumuseţe corporală, grecii considerau gâtul înalt cât jumătate din cap. Această segmentare virtuală în patru părţi există şi la capul de bărbat şi la cel de femeie.

Pentru imaginea laterală a capului folosim aceeaşi împărţire. Dar aici se impune un minim de cunoştinţe despre profilul craniului. În primul rând vom fi atenţi la aspectul curburii occipitale care-şi încheie conturul la ceafă pe o direcţie ce vizează lobul urechii. Există cranii înalte cu frunte înclinată şi cu occipitalul plat, cranii alungite cu frunte înclinată şi cu occipitalul curb şi cranii înalte cu frunte dreaptă şi cu occipitalul curbat. Din faţă craniile mai pot fi înguste sau late şi prezintă, în cele mai multe din cazuri, abateri de la simetria faţă de axa medianei verticale, ceea ce conduce, în final, la aspectul aparte al fizionomiei fiecărei persoane.



Fig. 135. *Chip de copil de 13 ani (Bogdan Papaianopol).*



Fig. 136. *Nicolae Grigorescu – Fetiță cu batic roşu*



Fig. 137. *Portret de adolescent(Dan Bârzu)*

Când desenează un copil, preşcolarii sunt atenți doar la aspectul cel mai important care îl separă pe acesta de adult – mărimea. Privită cu oarecare atenție, vedem că imaginea copilului desenat de minor o copiază pe cea a omului mare, doar că e un omuleț mai mic. Ca să nu mai fie dubii, vom demonstra cum trebuie să arate un copil mic, chiar dacă imaginea care-l reprezintă este egală cu cea a adultului, ori chiar mai mare. Mai întâi vom fi atenți că un copil nou născut are capul cât o pătrime din propriul corp, chiar dacă la maturitate va corespunde canonului de 8 capete. Are cutia craniană foarte mare pentru că la naştere omul are cel mai mare număr de celule nervoase. În lunga perioadă a maturizării ele mai cresc în volum, aşa încât suprafața scoarței cerebrale, lărgită, să poată acumula şi analiza o cantitate cât mai mare de informații. Practic însă, începând chiar de-a doua zi, numărul celulelor nervoase cu care ne naştem începe ireversibil să scadă.



Fig. 138. *Chip de femeie adultă (Violetei Pătraşcu).*



Fig. 139. *Profil de adult (Alexandru Marinescu).*



Fig. 140. *Renoir – Domnişoarele Cahen din Anvers. Pictorul foloseşte atent raportul dintre cap şi talie, specific vârstei de 5 şi respectiv 10 ani.*

Aşadar, în comparaţie cu imaginea adultului, capul minorului este mult mai mare în raport cu propriul său corp. Nu întâmplător capul copilului-sugar trebuie sprijinit sub ceafă când e luat de părinte în braţe. Altfel coloana sa vertebrală poate ceda în zona cervicală.

Dacă vrem să creăm imaginea frontală a unui chip de copil (Fig. 131), plecăm de la acelaşi oval pe cere l-am folosit şi la chipul adultului. Ştiind că minorul are cutia craniană mare, vom depăşi cu câţiva milimetri în sus conturul nordic al ovalului şi vom scădea, de obicei cu aceeaşi cantitate, partea sa sudică, pentru că lipsa dentiţiei scurtează distanţa dintre bărbie şi nas a sugarului. Nasul oricărui copil de vârstă mică este cârn şi scurt, chiar dacă la maturitate va fi drept sau coroiat. Gura e bine profilată de buze cărnoase, justificate de efortul alăptatului. Tot din acest motiv, obrajii minorului sunt dezvoltaţi printr-o rotunjire care depăşeşte lateral conturul vechiului oval. Uneori obrajii copilului

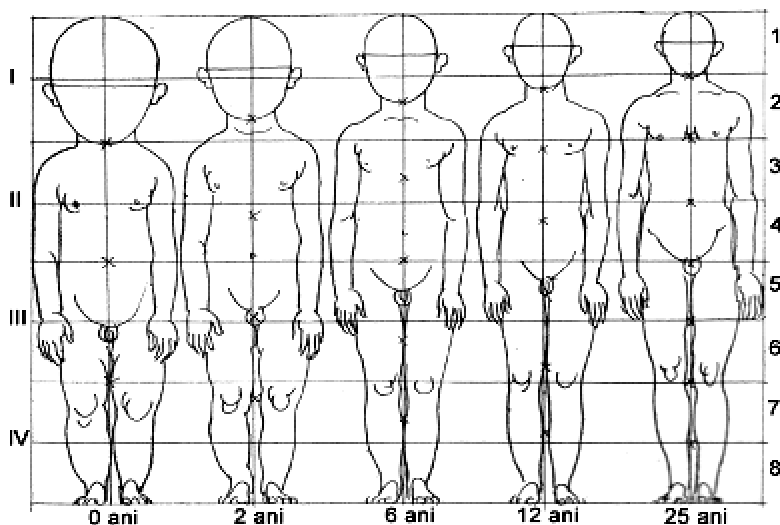


Fig. 141. *Schema vârstelor aduse la aceeaşi dimensiune a taliei, scoţând în relief modificările proporţiilor segmentelor corpului (după Stratz).*[2]

---

[2] Imagine din Anatomie artistică, dr. Gheorghe Ghiţescu, vol. I, pag. 118, Editura Meridiane, 1962

sunt atât de dezvoltați încât din lateral nasul şi buzele abia depăşesc linia de contur a acestora. Ochii săi sunt larg deschişi, atenți, ca nişte reale ferestre ale sufletului. Părul e rar şi fin, mai deschis la culoare decât îl va avea mai târziu şi moale ca mătasea porumbului, aşa încât stă cuminte lipit de craniu. Părul cârlionțat apare mai târziu, în jurul vârstei de trei ani. Până la trei ani toți copii se află în stadiul numit *păpuşă* şi seamănă foarte mult între ei, chiar dacă sunt băieți sau fete. E perioada când imaginea lor, cu întregul corporal, îi inspiră pe artişti să picteze îngeri. Asemănarea cu adultul la această vârstă, spre regretul părinților, reprezintă anomalii ivite în dezvoltarea firească a minorului şi sugerează mai mult aspectul urât al acestuia.



Fig. 142. *Poetul Mihai Moşandrei şi pictorul naiv Gh. B. Negru*

Reprezentarea chipului de om bătrân implică şi el o logică prin care vom înțelege de ce el nu poate semăna nici cu adultul, nici cu copilul. În primul rând se constată că pielea omului în vârstă îşi pierde elasticitatea. Ea nu mai stă întinsă, cum se spune despre pielea tobei, ci se mulează pe toate formele musculare de suprafață, pe os unde e cazul sau chiar atârnă, mai mult în cazul subiecților care au fost, în trecut, graşi. Pierderea dentiției îi scurtează, ca în cazul copilului mic, distanța dintre bărbie şi nas. Sprâncenele îi coboară moi spre marginea orbitelor, iar



1983

Fig. 143. *Portretul academicianului Şerban Cioculescu.*

globul ocular este mult evidențiat de mularea pielii în jurul lui. Tot prin lipsa elasticității, deschiderea pleoapelor este mai mică şi posibilitatea văzului de a privi în adâncime sau de a remarca aspecte din lateral, e mult diminuată. Orientându-ne pe ovalul nostru de referință, va trebui din start să reducem din partea sa sudică locul pe care considerăm că l-ar fi ocupat dentiția. Linia deschiderii gurii va fi pusă la treimea superioară a noii dimensiuni şi va rămâne în multe cazuri o simplă linie, pentru că buzele, lipsite de tonus şi carnalitate, ca şi de suportul dentiției, au tendința de-a se întâlni în cavitatea bucală.



Fig. 144. *Chipuri de bătrâni – Bob Nicolaescu.*

Părul, dacă nu cade cu totul, este mult mai rar şi, pierzându-şi elasticitatea, stă moale pe cutia craniană, copiindu-i forma.

Lipsiți de aceste cunoaşteri, copiii sunt tentați să sugereze bătrânețea omului desenându-i foarte multe riduri. Nu negăm că odată cu vârsta ridurile se înmulțesc, dar şi ele apar dictate de anumite legi, şi trebuie plasate pe noua fizionomie a subiectului, aşa cum am văzut că acesta devine peste timp. Dacă desenăm oricât de multe riduri pe chipul unui om de vârstă medie fără să respectăm indicațiile de mai sus, obținem mai curând imaginea unui actor care e machiat să joace pe scenă rolul unui om bătrân, şi nu imaginea sa reală.



Fig. 145. *Chip de bătrână bolnavă (mama autorului).*

În cazul, destul de frecvent, când bătrânii poartă plăci dentare, carnalitatea buzelor rămâne totuşi flască. În aceeaşi măsură, peruca purtată de femei ajută estetic, dar restul fizionomiei sale poartă mai departe aspectul datorat vârstei. Nici operaţiile estetice nu aduc tinereţea înapoi. Întinsul pielii prin chirurgie estetică imobilizează posibilităţile musculaturii faciale de-a reda trăiri emoţionale şi expresii, iar chipul omului aduce mai mult a mască inertă, unde doar ochii privesc şi gura vorbeşte. Faţa lui nu mai exprimă nimic.

Trebuie să înţelegem că nu ne putem opune firii şi că fiecare vârstă îşi are frumuseţile ei. Altminteri cum să înţelegem bucuria pe care o simte tot omul când i se aduc urări ca *Viaţă lungă!* sau *La mulţi ani! ?*



Fig. 146. *Chip de tânăr mexican*



Fig. 147. *Ion Andreescu – Țărancă tânără cu broboadă verde*



Fig. 148. *Rembrandt – Portret de femeie bătrână. Pictorul asociază, conform preocupărilor renascentiştilor, la chipul uman încărcat de valenţe psihice, şi posibilităţile de expresie ale mâinii.*

CAPITOLUL VII
PROBLEME SPECIFICE LICEELOR DE ARTĂ

VII.1. METODE ŞI PROCEDEE DE ÎNSUŞIRE A LIMBAJULUI PLASTIC.

Arta plastică, este o artă adresată văzului, şi impune ca obiectiv imediat educaţia vizuală şi tactilo-motrice, de fapt educaţia instrumentelor operatorii aflate într-un proces dialectic în continuă îmbunătăţire şi nuanţare realizată prin munca unei experienţe proprii.

Educaţia mâinii şi a ochiului este prima acţiune cu caracter formativ a omului şi putem ajunge să-i descoperim vechimea ştiind că ea a fost aceea care l-a transformat şi l-a făcut ceea ce este. În zilele noastre, în civilizaţia contemporană, care se dovedeşte a fi mai mult o civilizaţie a văzului, a exploziei informaţionale cu precădere vizuală, educaţia ochiului este un act de importanţă majoră.

Educaţia ochiului înseamnă a crea şi dezvolta, mai ales la elevi, capacitatea de a observa şi de a înţelege, de a distinge şi a compara, iar educaţia mâinii reprezintă posibilitatea de a executa fidel rezultatele obţinute prin filtrul raţiunii şi sensibilităţii sale, în cadrul muncii proprii. Dacă ochiul nu reuşeşte mai mult decât analizarea realităţii, cu ajutorul mâinii este posibilă sinteza cercetării, verificarea concluziilor finale, utilizarea lor practică. Observaţia aparţine ochiului, experimentul mâinii. Mâna verifică adecvarea între concept şi lucru. Ea stabileşte raportul nostru cu realul. Ne pregăteşte certitudini pozitive. Este organul evoluţiei. Mâna este aceea care scoate o formă dintr-o idee.
(Marcel Seudrail – Înţelepciunea formelor – 1883).

Educaţia instrumentelor operatorii trebuie să se desfăşoare pe un front educaţional larg, care să cuprindă toţi factorii personalităţii elevului. Ea vizează formarea gândirii proprii, suple, complexe, de modelare a întregului fond afectiv care vor contura convingeri pe baza cărora deprinderile artistico-plastice şi morale structurează şi rafinează gustul artistic, fără de care nu se pot face judecăţi de valoare şi nu se pot crea atitudini estetice.

Educaţia, sprijinită atât pe latura informativă ca şi pe cea formativă, are ca principale obiective dezvoltarea înţelegerii artistice asupra formei plane şi a tridimensionalului plastic, a mijloacelor de expresie şi a limbajului determinat de conţinutul ideatic şi emoţional. Se mai are în vedere judecarea sistematică şi obiectivă, lărgirea cadrului informaţional

asupra evoluției prin stabilirea locului şi importanței obiectului artistic în cadrul cultural şi istoric.

Educația plastică, la fel ca orice formă de învățământ, pleacă de la integrarea valorilor preexistente, scutind efortul redescoperirilor, eliberând în acelaşi timp forțele pentru noi descoperiri. Este un autentic mediator între tradiție şi inovație, cu ale cuvinte. Urmăreşte cunoaşterea şi utilizarea corectă a mijloacelor de expresie, sau deprinderea unei metode pentru a obține printr-o continuitate în cercetări, o coerență în explicare.

În cadrul procesului de creație, problemele artistico-plastice de studiu pot şi trebuie să fie în corelație cu cele de ordin compozițional. Basorelieful şi ronde-boss-ul sunt cele două forme de exprimare pe care le pot lua procesele de studiu şi compoziție a modelajului, avându-se în vedere şi gradul de motivație în timpul exercițiului practic. În tehnica ceramicii, elevii trebuie să-şi testeze înțelegerea modelării unei plăsmuiri plecând de la aspectul tuturor obiectelor de rit, până la forma spațială a vasului utilitar, chiar dacă decorul său de suprafață include mai rar reliefarea.

Apreciind că în tot manualul s-a vorbit mai mult despre desen şi culoare, vom aborda în paginile următoare mai mult probleme legate de sculptură. Pentru aceasta, tânărul trebuie să învețe că orice idee imaginată poate fi transpusă şi materializată în spațiu, structurată tridimensional, adică poate deveni palpabilă, fiind ea însăşi spațiu. Pentru o mai bună înțelegere a funcțiilor sintactice ale procesului artistic în alcătuirea unui obiect plastic sculptural s-au disociat următoarele trei obiective de studiu în procesul de creație:

1. Studiul elementelor de limbaj plastic;
2. Studiul naturii şi structurile ei;
3. Compoziția artistică şi structura sa plastică.

În desfăşurarea fiecărei activități vor fi urmărite toate trei obiectivele, cu o pondere mai mare sau mai mică a uneia sau a alteia, în funcție de tema propusă ori de capacitatea de asimilare a cursantului.

Temele activităților de studiu se leagă între ele, urmărindu-se dezvoltarea firească şi polivalentă a înțelegerii sculpturii şi ceramicii în corelare cu celelalte discipline artistice din cadrul procesului de învățământ. La fiecare temă se va folosi experiența artistico-plastică a trecutului prin referiri la opere de artă de o veritabilă valoare artistică, formând la elevi o stare de înțelegere temeinică a fenomenului artistic din interiorul procesului de creație.

În tehnica modelajului, folosită atât în crearea sculpturii artistice cât şi în crearea unei forme ceramice, mersul gândirii este invers decât cel al cioplitului. Obiectul este clădit încet, încet, ca în şantierul de construcţii arhitectonice, prin adaosuri succesive de material. Imaginea obiectului este anticipată mintal şi artistul, în timpul muncii, îşi dirijează permanent atenția în raport de aspectul ei.

Spre deosebire de modelaj, practicarea cioplitului pietrei, în care forma este eliberată din blocul geometric al rocii, impune o disciplină condiționată de avansarea plan cu plan în interiorul volumului. Michelangelo a dat o imagine sugestivă a operațiunii, comparând-o cu scoaterea unei figuri din apă. Marele avantaj al cioplitului constă în unificarea formelor prin faptul că masele mari, care sunt hotărâtoare pentru expresivitatea volumelor, premerg detaliile.

Familiarizarea cu cele două tehnici de sculptură duce la aşa-numitele forme construite, care sunt bazele reprezentării artistice tridimensionale. Alegerea între materialele clasice ale sculpturii şi materialele noi, moderne, dictată de concepția despre volumul artistic, de sensibilitatea autorului şi de natura operei imaginate. În studiul sculpturii, adaptarea materialului la viziunea şi sensibilitatea artistului trebuie considerată ca fiind una din problemele esențiale ale limbajului plastic.

În funcţie de datele prezentate mai sus, problemele compoziționale pot fi reprezentate în motive figurative sau nonfigurative. La liceele de arte plastice, începând din clasa a IX-a, se propun spre rezolvare probleme privind înțelegerea complexă a structurilor naturale organice sau anorganice, a unor fragmente anatomice umane din ghips, crescând în complexitate, gradat, în semestrul doi. De altfel, gradația de la simplu la complex este o caracteristică generală pentru toți anii de studiu, atât în domeniu sculpturii cât şi în disciplinele plastice complementare.

Problemele compoziționale, trebuie să fie abordate în strânsă legătură la toate disciplinele artistice, în special la desen, insistându-se pe înțelegerea şi descifrarea problemelor de proporție, mişcare, echilibru, măsură, ritm, experimentate în lucrări figurative sau abstracte.

Relieful plat – *basozelief* - cel mediu – *mezorelief* – sau cel înal – *altorelief* – decorativ sau artistic, figurativ sau abstract, vor fi practicate de elevi în lucrări compoziționale simple, previzibile sau aleatorii, folosindu-se uneori şi metode didactice de *exercițiu-joc.* Interesant e că abia acum, la vârsta pubertății, putem vorbi, în adevăratul sens al cuvântului, de *exerciții-joc*. Prin ele se pot realiza planşe cromatice ori volume sculpturale expresive, în baza diferitelor sugestii obținute, mai

mult sau mai puțin, întâmplător. Se ştie că multe din lucrările lui Picasso sunt cercetări pornite de la astfel de *jocuri*.

Un element expresiv important şi spectaculos îl constituie spațiul plastic exprimat prin relația gol-plin, în compoziții deschise în ronde-bosse, în care elevul, rezumându-se la *exerciții-joc*, modelează volume compacte, structurându-le în aşa mod încât să devină piese de studiu. *Exercițiile-joc* în diverse materiale ca: lut, plastilină, lemn, sârmă, ipsos, metal, textile etc. pot constitui atracții pentru elevi. Se recomandă ca înaintea realizării compoziției ei să fie bine informați asupra modului de construcție a unor opere de artă consacrate, care au abordat aceleaşi probleme plastice.

Lucrările care au incorporată în forma lor *mişcarea*, trebuie să includă relația dintre aceasta şi formă, având ca punct de plecare studiul unor aspecte dinamice naturale, expresive, ca păsări, fluturi, peşti, meteoriți etc. Ideea permite studii cu caracter analitic şi compozițional prin aplicarea metodei modelării prin descoperire şi a *exercițiilor joc*. Lucrări remarcabile, exemple elocvente, uşor de reținut de cursanți în rezolvarea acestei probleme, sunt lucrările lui Brâncuşi *Pasărea măiastră, Broasca țestoasă, Cocoşul, Peştele* etc. Reluând ideea păsării în diferite variante, într-un interval de treizeci de ani, Brâncuşi s-a ridicat de la prima viziune, încărcată de corporalitate, la simbolul elanului vertical al înălțării, obținând prin abstractizarea ultimului detaliu, esența ritmului unit cu ființa formei ei specifice.

Una din problemele importante legate de studiul volumelor şi compoziției sculpturale este studiul desenului. În ultimii ani, în liceele de specialitate disciplina e predată de sculptori, cu un avantaj clar în sensul înțelegerii formei depline prin folosirea desenului sculptural. În felul acesta activitatea desenului este pusă cu adevărat în slujba volumului iar schița ideilor compoziționale ale sculpturii şi studiul formelor naturale conduc la îmbogățirea memoriei şi ascuțirea spiritului de observație.

Plecând de la studiul în desen, apoi la modelarea în ronde-bosse a diverselor fragmente anatomice după mulaje în ghips ca: ochiul, nasul, gura, urechea, mâna, piciorul, craniul etc. se ajunge la rezolvarea unei teme mai complexe, şi anume aceea a măştii faciesului. Se recomandă pentru asta studiul unei măşti antice: Homer, Venus, Hermes etc.

Compozițiile figurative cu un singur personaj sau compozițiile de grup cu diverse subiecte, statice sau dinamice, în care proporțiile, mişcarea şi ritmurile vor fi dominante în urmărirea temei, vor alterna cu

compoziții abstracte geometrice, spațiale, în care relația plin-gol și dominanta compozițională (*verticală, orizontală, oblică, zigzagată, circulară, spiralată etc.*) să aibă diferite semnificații: *înălțare, cădere, linişte, agitație, forță, tensiune* etc. În acelaşi timp se recomandă conceperea în forme specifice unor materiale.

Măsura şi ritmul sunt evidente în orice compoziții. Ele, prin distribuirea golului şi plinului, a efectului luminii şi umbrei pe suprafața volumului, vor duce la sugerarea mişcării şi a deplasării în timp.

Prin procedee tehnice ca *adăugare* sau *încărcare* elevii-artişti învață diverse modalități de reprezentare a reliefului, cum ar fi: plat, mezorelief, altorelief, relief decorativ, tehnica traforului etc.

Compozițiile închise, monolite, vor alterna cu cele *deschise* în care dezintegrarea optică a solidității materiale poate urmări iluzia penetrației volumelor de către spațiu. Se vor folosi planurile netede şi lucioase care reflectă lumina, sau polisajul suprafețelor simple ale materiei, care devine translucidă, ca în cele mai multe din operele lui Constantin Brâncuş.

Îmbinând în decodificarea valorilor plastice tridimensionale cunoştințe temeinice din domeniul sculpturii cu cel al ceramicii, dorim ca şcoala să rămână terenul în care, sub conducerea profesorului, poate fi cultivată zestrea subiectivă a elevilor pentru a fi ridicată deasupra limitelor native personale.

VII.2. COMPOZIȚIA PLASTICĂ TRIDIMENSIONALĂ

Orice formă creată de om pentru a satisface o nevoie practică sau estetică suferă un proces de organizare, după anumite criterii, prin care obiectul ajunge să fie investit cu o forță proprie de expresie. În artele vizuale, organizarea formelor reprezintă un mod esențial al creației, arta fiind concepută dea lungul timpului ca un proces de compoziție. Originea acestui proces se află în compunerea geometrică din neolitic, la care spiritul uman va adăuga, cu timpul, noi principii şi legi de armonie: *simetria, proporția, echilibrul, ritmul* şi *mişcarea*, alcătuind din toate acestea o adevărată sinteză.

Compoziția reprezintă modul în care fiecare creator îşi organizează elementele plastice expresive, proprii gândirii şi trăirilor sale, într-un spațiu plastic specific. Compoziția plastică tridimensională ia formă prin corelarea intenționată a unor elemente plastice volumetrice expresive, ce

subliniază în mod unitar, echilibrat şi clar anumite semnificații pe plan ideatic şi emoțional. Formele create în sculptură sunt, prin natura operațiilor plastice, o arhitectură spațială, sau o compunere, în sensul organizării formale a părților într-un întreg. *Nu sculptați un model, ci o statuie!* atrăgea atenția Aristide Maillol. În sculptura imitativă, în care formele reproduse sunt piese spațiale definite, compoziția are şi sensul de grupare a mai multor asemenea unități spațiale într-o arhitectură unică.

Problemele formale ale compoziției tridimensionale abordate de sculptură sunt identice celor abordate de ceramică, doar că acestea din urmă implică mai multe linii directoare în cercetare, datorită îmbinării funcției estetice cu utilitarul. Deosebim atât în sculptură cât şi în ceramică elemente ale compoziției de grup legate de sculptura clasică imitativă, elemente ce nu se deosebesc în esență de cele ale unui singure forme. Ele se reduc la unificarea părților într-un ansamblu spațial expresiv. Esențial însă pentru compoziția figurativă şi nonfigurativă a sculpturii este că valoarea expresivă nu este organizată decât pentru zona vizibilului, fiind dependentă de lumină şi de ambianța naturală sau artificială în care este situată. Compoziția are deci şi un sens mai larg, de armonizare a lucrării cu spațiul ambiental. Amplasamentul interior este factorul ce influențează cel mai mult tratarea formelor în ceramică, de-a lungul întregii sale istorii, din mezoolitic până în prezent.

În studiul compoziției plastice se au în vedere anumite segmente respectate de creatorul popular mai mult empiric.

Proporțiile reprezintă mijlocul de realizare a compoziției reprezentat prin împărțirea ansamblului în elemente plăcute ochiului. Dacă în paleolitic şi neolitic proporțiile de care vorbim reprezintă rezultatul găsit în milenii de experiență şi ne este transmis prin tradiție, civilizația grecească creează, încă de la începuturile ei, premisele unui proces de conceptualizare şi de raționalizare a proporțiilor.

Idealul intelectual al grecilor era reprezentat prin legile unei ordini matematice – a unei ordini aritmetice sau geometrice – care, în concepția lor, stau la baza tainicei organizări a naturii. Această raționalizare a proporțiilor a influențat întreaga gândire creştină a evului mediu, dar a convenit cel mai mult exigențelor ştiințifice ale Renaşterii satisfăcând aspirația epocii pentru cunoaşterea şi reprezentarea obiectivă a lucrurilor. Asta a dus la creşterea prestigiului artei ca domeniu de activitate umană. Studiul mediului condusese deja la nevoia de a figura corpul ca pe o construcție mentală. Matematicianul italian Luca Paccioli, în tratatul său *De divina proportione* a descompus forma umană în segmente unite prin

raporturi matematice după regula ***secţiunii de aur***. Această constatare corespunde canoanelor stabilite de Leonardo da Vinci şi Durer, şi a fost controlată pe statuile greceşti din epoca lui Fidias. Demn de menționat este însă faptul că estetica creatorilor din neoliticul nostru târziu testează aceste proporții în reprezentările lor antropomorfe cu câteva milenii înaintea titanilor Renaşterii. Regretăm obişnuința ieftină de a crede că în perioada neolitică frumusețea nu se calcula, iar relația matematică între părțile componente şi întregul lucrării ce duce la impresia de unitate plastică, ar fi fost doar un joc al întâmplării. Mulțimea probelor artistice oferite de ceramica de Cucuteni obligă lumea contemporană să aprecieze pozitiv educația estetică a străbunilor. Refuzul cercetării atente, din nepăsare, devine o sursă de confuzii specifice istoricilor convenționali.

Raportul armonic are o influență în obținerea aspectului estetic al lucrării. Ştiința proporțiilor şi aplicarea lor în mod creator a dus la făurirea unor capodopere în toate domeniile plastice, dar mai ales în arhitectură, sporind cu noi date conceptul de compoziție. Ideea despre proporțiile corpului uman în raport de *secțiunea de aur*, precum şi aplicarea acesteia în arhitectură au fost readuse în perioada modernă de arhitectul Le Corbusier, care a reluat măsurătorile anticului Vitruvius Polio. Le Corbusier a construit şi el un canon modular, în care a unit măsurătorile naturale ale omului cu legile matematice.

Echilibrul este un alt principiu al compoziției ce defineşte stabilitatea, impresia de repaus a formelor, de static, asigurate de compunerea egală a forțelor provocate de încărcături ale structurilor concepute într-un sistem. Din punct de vedere plastic, echilibrul prezintă mai multe aspecte. Pe de o parte poate fi echilibrul formal al compoziției, iar pe de altă parte, cel energetic al formei sculpturale. Echilibrul poate fi dinamic, atunci când forțele înglobate în volumele operei sculpturale sunt inegale şi conduc prin asta la impresia de instabilitate, de mişcare. Echilibrarea unor relații dinamice poate apărea sub formă de mişcare aparentă sau reală. O interpretare magistrală a echilibrului dinamic de forme, de mişcare reală în spațiu, o reprezintă cunoscutele mobile ale sculptorului american A.Calder, şi la noi, complexul sculptural cinetic *Fântânile Constanței* semnat de sculptorul Constantin Lucaci.

Ritmul. La o primă cunoaştere, ritmul este un element vital specific lumii organice. Organismele îşi reglează funcțiile după legile unui ritm în procesul de acumulare şi eliberare de energie, în schimbul de substanțe vitale dintre organism şi mediul înconjurător. Omul îşi

acordează permanent ritmul fiziologic cu ritmurile naturale, orice senzație percepută de el, conştient sau nu, repercutându-se în structurile ritmice ale personalității, cu urmări mai mult sau mai puțin în comportament. Omul îşi poate crea singur activități ritmice, fizice şi spirituale. Cea mai simplă formație ritmică e alcătuită din unități aflate într-un raport binar, cum este, de exemplu, cel din mersul omului, din succesiunea bătăilor inimii, din mişcarea respiratorie, sau din mediul extern – alternarea zilei cu noaptea, a anotimpurilor, a fluxului cu refluxul, a fenomenelor noros - senin, cald - rece, lumină – umbră, etc. În forma plastică tridimensională ritmul exprimă relațiile de organizare ale materiei şi spațiului. Este un principiu fundamental manifestat prin forme, mai exact prin corelarea diferitelor valori ale formelor din care rezultă măsura, iar cadența măsurii stabileşte la rândul ei ritmul dominant, particular al compoziției.

Elementele componente ale ritmului plastic sunt :

- întinderea – aria de înscriere a elementelor de limbaj plastic ;
- lățimea elementelor expresive ;
- calitatea elementelor expresive ;
- accentul ;
- intervalul – distanța dintre două elemente de limbaj ;
- celula ritmică : 2 – 3 – 4 elemente expresive grupate.

Ritmul plastic constă în tendința psihologică a creatorului de a obține mişcarea optică a unei celule ritmice prin aşezarea elementelor plastice expresive, aparent de aceeaşi natură, pe aceeaşi direcție, cu scopul obținerii iluziei de mişcare, de dinamism.

Întâlnim mai multe moduri de alcătuire a ritmurilor: orizontale, verticale, ascendente, descendente, crescătoare, descrescătoare, circulare, radiale, zigzagate etc. Ritmul introduce în artă însăşi viața, subliniind cursul afectiv şi intelectual, varietatea emoțiilor şi stărilor sufleteşti, alcătuind chiar ordinea sensibilă a gândirii artistului.

În sculptură se pot dezvolta ritmuri formale de profunzime sau de suprafață, asemenea unei ondulații discrete a volumelor ce poate sugera deplasări tensionate, conflicte, şi poate accelera sau micşora secvențele formelor compoziționale. De asemenea se pot dezvolta ritmuri structurale care derivă din modul de amplasare a elementelor într-o compoziție. Ritmul structural prevede succesiunea alternativă a unor elemente diferite sau de acelaşi fel, dar dispuse într-o alcătuire diferită, care cadențează spațiul compoziției. Calitățile unui asemenea ritm pot fi puse în evidență şi prin asocierea lor diferită, cu structura, culoarea şi textura diferită. Cu

alte cuvinte, ritmul poate fi obţinut şi prin puterea de expresie intrinsecă a materialelor.

În dezvoltarea unei compoziţii complexe de forme, capacitatea noastră creatoare foloseşte, după necesităţi, ritmuri diverse, care au rostul să sporească energia şi expresivitatea formală fără să distrugă unitatea organică a compoziţiei.

Mişcarea şi sugerarea ei. Experienţa noastră asupra relaţiilor dinamice a formelor se bazează pe cele naturale, care ne oferă o imagine de ansamblu asupra cineticului ce stă la baza mişcărilor cosmice, geologice, de creştere şi modelare biologică. Experienţa ne conştientizează că ceea ce observăm în timp, sub diferite aspecte formale, sunt consecinţele mişcării şi transformării continui, la scara timpului cosmic, dar care se prezintă percepţiei noastre vizuale sub un aspect aparent static.

Omul, din cele mai vechi timpuri, a învăţat de la natură secretele organizării formelor, a dinamicii lor, a alcătuirii aspectelor sale. Ne referim atât la dinamica exterioară a formelor cât şi la dinamica interioară. Este vorba aici de tensiunea ca rezultat al forţelor ce animă din interior, realizând senzaţia de mişcare.

În mod deosebit sculptura, cu variaţiuni de tehnică şi expresie, s-a manifestat în limitele sugerării mişcării, de la rigiditatea statuarei egiptene şi a celei arhaice greceşti, la aparenţa cinetică din clasicismul antic al Greciei, până la formele avântate într-un patetism neobişnuit din perioada elenismului, reluate mai târziu de artiştii Renaşterii şi de cei ai Barocului. Sugerarea mişcării a fost şi continuă să fie o permanenţă, atât a picturii cât şi a sculpturii.

Mijloacele elementare de limbaj prin care se exprimă mişcarea fizică şi psihică sunt: linia, suprafaţa, muchia şi culoarea. Linia în acţiune sugerează mişcarea prin forma traseelor, prefigurând structuri filiforme, organice sau alcătuiri abstracte. În general, linia vibrată, dinamic-spaţială aparţine plasticii moderne, după cum jocul liber al cuvântului, asociaţiile sale ample şi versurile albe, ţin de poezia modernă.

Prin suprapuneri, prin contraste ca şi prin corelare se produce impresia mişcării în toate părţile, o mişcare ce realizează un joc de relaţii spaţiale într-o plutire liniară calmă, energică sau tensionată.

Suprafaţa volumului, prin culoarea materialului şi mai ales prin asocierea culorilor, contribuie substanţial la efectul dinamic. Termenii

care pot caracteriza în modul cel mai cuprinzător acest dinamism sunt forța şi tensiunea, formală sau expresivă.

Unul din câştigurile definitive ale sculpturii secolului al XX-lea a fost constituirea unei estetici a spațiului care, fără să desființeze forma materială a volumului, îi prelungeşte şi îmbogățeşte posibilitățile de expresie plastică.

Spațiul. Arta volumului desfăşurat în spațiu nu poate fi definit în afara acestuia, fiind chiar considerat o coordonată a existenței sale. Percepția spațiului a suferit în timp modificări importante de concepție şi reprezentare. Limbajul plastic a suferit şi el transformări care au apărut odată cu cunoştințele şi inovațiile survenite în concepția despre spațiu.

În vechime operația de configurare a spațiului a coincis cu reprezentarea sa iar mai târziu, începând cu antichitatea clasică până astăzi, arta tridimensională, inclusiv arhitectura, s-a bazat pe anumite convenții matematice, cum ar fi *secțiunea de aur*. Dezvoltarea permanentă a ştiințelor matematice, a filosofiei ştiințelor asupra spațiului reflectat în evoluția gândirii experimentale a timpului nostru prin care se încearcă armonia perfectei identificări între scopuri şi mijloace, între obiecte şi spațiu, a dus la o nouă accepție asupra spațiului. Prin interacțiunea spațiu-volum s-a creat o strânsă interdependență între volumul plastic şi arhitectură, concepută şi ea ca o plastică a plinului şi golului, în care dimensiunea timpului este implicată în înconjurul clădirii, act necesar înțelegerii calităților sale funcționale şi estetice.

Abordarea spațiului în sculptură şi în formele ceramice moderne a dus astăzi la o mare varietate de interpretare a lui, atât de la un stil la altul, cât şi în cadrul fiecărui curent, de la un artist la altul. Astfel, în statuara lui Constantin Brâncuşi, Henry Moore sau Jean Arp, majoritatea lucrărilor bazate pe tradiția volumului-masă, sugerează, prin simplitatea organizării formei, puternice energii interioare. Alteori întâlnim tensiuni greu de stăpânit care tind să ocupe din spațiul exterior, creând privitorului impresia unui cuprins de interior mult mai mare decât este în realitate. Sculpturile moderne realizate de artiştii români în şamot ars şi expuse pe litoral sau pe faleza Canalului la Medgidia, probează înțelegerea acestor calități..

O altă caracteristică a plasticii noi tridimensionale este integrarea în ansamblul sculptural a unor părți din spațiul aerian alăturat, modelând forma acestora în aşa fel încât golul îşi are o expresivitate proprie, cu putere de sugestie pe măsura formei sculpturale pline. Prin asta se

distanțează sculpturile lui Archipenko şi Henry Moore de tradiționala expresivitate a volumului. Prezentându-se într-o viziune aparte, la Giacometti spațiul interior tinde să disloce, să evadeze, să dematerializeze şi să se extindă în spațiul exterior.

În categoria sculpturilor deschise, tehnic şi conceptual realizate prin asamblare de material dar în sensul ridicării unei lucrări în care golul domină plinul, ca în situația arhitecturii gotice, fac parte lucrările create de Al. Calder, W. Bodwer, M. Bill şi I. Gonzalez.

Înlocuirea actului sculpturii sau a modelajului cu activitatea inginerească specifică în construcții, a dus implicit la utilizarea unor materiale corespunzătoare, îndeosebi a metalul. Noua tehnică se bazează pe calitatea sa de maleabilitate, ductibilitate şi mai ales de rezistență, care permite până şi betonului armat, atât de folosit azi în arhitectura modernă, să elibereze şi să dezvolte fantezia spațială.

Armonia este un principiu plastic ce se caracterizează printr-o uniune echilibrată, agreabilă, văzută pe afinități colective şi o susținere reciprocă, de potrivire desăvârşită într-o unitate compozițională a volumelor, încât lucrarea să devină prin întregul ei ansamblu o imagine estetică unitară. Privind o parte a ansamblului suntem pregătiți din punct de vedere ideatic şi emoțional, pentru înțelegerea alteia, şi în final, a întregii lucrări. Armonia nu înseamnă numai unitate optică şi orchestrarea construcției compoziționale, ci şi unitatea dintre conținut şi formă.

Pentru a alcătui o ordine armonică, elementele plastice componente vor trebui supuse în prealabil unei sintaxe plastice care să le pună în anumite relații şi să le adapteze la cerințele organice compoziționale.

Pentru a crea o armonie expresivă se pot exagera în mod voit unele raporturi de contrast ale unor elemente plastice componente, ca şi dinamismul altora, stabilind între ele un raport armonic sugestiv, conform unui anumit conținut ideatic.

Armonia artistico-plastică face apel la fondul nostru de cunoştințe plastice, la capacitatea şi experiența noastră de a recepta, de a sesiza acordurile armonice ghidați de expresia estetică a reacțiilor sale sensibile.

MIC DICȚIONAR EXPLICATIV

1. **Afecte clivate.** Părți scindate, disociate ale stărilor afective, care evoluează independent şi nu se recunosc unele pe altele; atribuite aceluiaşi obiect, în viziunea subiectului se ivesc şi ideea de *bun,*şi de *rău.*
2. **Acromatic.** Lipsit de culoare, imagine în *alb/negru.*
3. **Ambivalență.** Prezență simultană în relația cu acelaşi obiect a unor tendințe, atitudini şi sentimente opuse, în primul rând dragoste şi ură. Specifică este menținerea opoziției *da/nu.*
4. **Angoasă.** reacție a subiectului aflat în situație de traumatism psihic.
5. **Anxietate:** Teamă chinuitoare de necunoscut asociată cu o senzație de rău nedefinit.
6. **Compoziție.** Totalitatea elementelor care alcătuiesc unitatea unei picturi.
7. **Compulsie.** Tip de comportament dictat de constrângeri interioare.
8. **Creionare.** Acțiunea de a schița un desen artistic cu creionul.
9. **Crochiu.** Desen artistic schițat rapid prin care se rețin trăsăturile esențiale ale subiectului. **10. Cromatic.** Care se referă la culori sau la colorit.

11. Con principal optic (de vedere). Forma optică a spațiului perceput de ochiul omului când priveşte într-o singură direcție.
12. Culori calde. Set de culori care sugerează căldură: roşu, orange, galben. etc.
13. Culori lumină. Culori rezultate din trecerea razei lumină printr-o prismă de cristal.
14. Culori pigment. Culori preparate în laborator din pigmenți naturali extraşi din plante, din minerale sau prin reacția chimică dintre diferite materii.
15. Culori reci. Set de culori care sugerează senzația frigului: albastru, violet, verde.
16. Cuțit de paletă. Instrument asemănător mistriei, compus dintr-o lama flexibilă de oțel şi un mâner, cu care se curăță paleta de culorile rămase după terminarea unei zi de muncă.
17. Eboşă. Primul strat de culoare prin care artistul sugerează forma generală a picturii.
18. Desen ideoplast. Desen, specific copiilor, care ilustrează ideea despre om, obiect sau fenomen, şi nu aspectul lor real.
19. Eu. Instanță pe care Freud o situează între Sine şi Supraeu. Din punct de vedere topic, **Eul** se află într-o relație de dependență atât față de

revendicările Sinelui, cât şi faţă de imperativele Supraeului şi exigenţele societăţii.
20. Fixaţie. Modul de înscriere a anumitor experienţe, reprezentări, fantasme etc. care persistă în inconştient în mod neschimbat şi de care pulsiunea rămâne neschimbată.
21. Imagine mintală. Conţinutul concret al unui act de gândire, reproducerea unei percepţii anterioare.
22. Inconştient. Ansamblul conţinuturilor nonprezente în câmpul actual al conştiinţei, conţinuturi refulate cărora li s-a refuzat accesul la sistemul preconştient-conştient, prin acţiunea refulării.
23. Introiecţie. Proces invers proiecţiei, prin care subiectul determină trecerea , într-un mod fantasmatic, din afara sa către interiorul său, de obiecte şi calităţi intrinseci acestor obiecte.
24. Insight. Iluminare, desluşirea bruscă a înţelesului, a sensului, a semnificaţiei unei probleme.
25. Kitsch. Imagine plastică fără valoare artistică, de obicei figurativă, fabricată în serie, în scopul obţinerii unui venit material ieftin şi imediat.
26. Masochism. Perversiune în care subiectul îşi trăieşte satisfacţia legată de suferinţă sau de umilinţă sau îşi caută poziţia de victimă în virtutea unui sentiment de culpabilitate inconştient.
27. Monocolor. Existenţa într-o lucrare a unei singure culori, folosită în tonuri diferite.
28. Motiv pictural. Element fundamental utilizat într-o compoziţie prin intermediul căruia artistul îşi creează imaginea plastică.
29. Motiv figurativ. Element fundamental într-o compoziţie plastică cu imaginea inspirată din realitate.
30. Motiv nonfigurativ. Element fundamental plastic creat de ficţiune, fără corespondent în realitatea obiectivă (motiv abstract).
31. Nuanţă. Amestec dintre două culori (o primară şi o secundară apropiată) dintre care una domină cantitativ.
32. Penel. Pensulă fină specifică picturii artistice.
33. Perspectivă artistică. Modificarea optică a dimensiunilor obiectelor sau fiinţelor în funcţie de apropierea sau depărtarea lor în spaţiu.
34. Plan frontal. Direcţia spre care priveşte pictorul pentru a crea un peisaj, o natură statică etc. Imaginea din faţa frunţii.
35. Proiecţie (psihanalitic). Operaţie prin care un fapt neurologic sau psihologic este deplasat şi localizat în exterior, fie trecând de la centru la periferie , fie de la subiect la obiect.

36. Pulsiune. Proces dinamic constând într-o presiune (încărcătură energetică, factor de motricitate) care face ca organismul să tindă spre un scop.
37. Proces primar / proces secundar. Mod de funcționare a aparatului psihic. *Procesul primar* caracterizează sistemul inconştient, când energia psihică se scurge liber de la o reprezentare la alta iar *procesul secundar* caracterizează sistemul preconştient-conştient.
38. Refulare. Operație prin care subiectul încearcă să respingă sau să mențină în inconştient reprezentări (gânduri, imagini, amintiri) legate de o pulsiune care riscă să provoace neplăcere.
39. Regresie. Fenomen ce reprezintă, în cazul unui proces psihic cu sens prestabilit de desfăşurare sau dezvoltare, o întoarcere la etape depăşite ale dezvoltării.
40. Sadism. Perversiune cu satisfacția legată de suferința fizică sau umilirea altei persoane.
41. Schiță. Desen schematic care sugerează în mare, prin câteva linii, imaginea unui subiect.
42. Sine. Una dintre cele trei instanțe ale psihicului (Freud). El este rezervorul principal al energiei psihice. *Sinele* intră în conflict cu *Eul* şi *Supraeul,* care reprezintă diferențierile sale.
43. Subiect. Persoana în cauză, actorul acțiunii, obiectul sau fenomenul aflat în studiul pictorului.
45. Succedaneele. Înlocuitori de artă constând în *copii, replici* şi *reproduceri* care, prin albume de artă, diapozitive, filme etc. dau informații despre imaginea unor opere de artă autentice.
46. Supraeu. Cea de a treia instanță psihică, cu rol de judecător sau cenzor în raport cu *Eul*. Conştiința morală, autoobservarea, formarea idealurilor sunt funcții ale *Supraeului*.
47. Surogate artistice. Imagini plastice pastişate care, fără a fi reproduceri, imitații sau copii, prin materiale, tehnici şi tematică sunt făcute doar ca să placă repede pentru a se vinde uşor.
48. Tonul cromatic. Amestecul unei culori cu alb sau cu negru.
49. Ton deschis. Amestecul unei culori cu alb pentru a-i da o luminozitate mai mare.
50. Ton închis. Amestecul unei culori cu negru pentru a-i diminua luminozitatea şi strălucirea.

Bibliografie selectivă

1. Abate M. A. *Desenul familiei,* Editura Profex, Timişoara, 2003.
2. Abraham A. *Le dessin d'une personne* – le test de Machover, EAP, Paris, 1977.
3. Abraham A. *Les identifications de l'enfant à travers son dessin,* Editura Toulouse,1992.
4. Achiţei Gheorghe *Frumosul dincolo de artă,* Editura Meridiane, 1988.
5. Ailincăi C. *Introducere în gramatica limbajului vizual.* Editura Dacia Cluj, 1982
6. Anderson H. *Techniques projectives,* Editiond universitaires, Paris, 1965
7. Anzieu D. *Les méthodes projectives,* Editura S.U.P. Paris, Collection S.U.P. 1973.
8. Bejat Marian *Talent, inteligenţă, creativitate*. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1971
9. Buck J.N. *The House-Tree-Person (HTP), Manual suplliment,* Western Psychological Service, Los Angeles, 1964.
10. Căplăneanu Ioan *Inteligenţă şi creativitate*. Editura Militară, Bucureşti, 1978
11. Corman L. *Le test du dessin de la famille,* Editura P.U.F. Paris, 1970.
12. Davido R. *Descoperiţi-vă copilul prin desene,* Grupul Editorial Image, 1998.
13. Dolto F. *Un psihanalist vă răspunde.* Editura TREI, Bucureşti, 1997.
14. Ghiţescu Gheorghe, *Anatomie artistică,* Editura Meridiane, 1962.
15. Goodenough F. *L'intelligence d'après le dessin,* Editura P.U.F. Paris, 1957.
16. Laplanche J., Pontalis J.-B. *Vocabularul psihologiei.* Editura HUMANITAS, Bucureşti, 1994.
17. Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură,* Editura Meridiane,1971.
18. Lhote Andre, *Să vorbim despre pictură*, Editura Meridiane, 1971.
19. Luquet G.H. *Les dessin enfantin,* Editura Alcan, Paris, 1937.
20. Maşek Victor Ernest, *Arta naivă*, Editura Meridiane, 1989.
21. Mihăilescu Dan, *Limbajul culorilor şi formelor,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980.
22. Mitrofan Iolanda, *Cursa cu obstacole a dezvoltării umane.* Editura Polirom, Iaşi, 2003.
23. Moles Abraham, *Psihologia Kitsch-ului,* Editura Meridiane, 1980.

24. Munro Thomas, *Artele şi relaţiile dintre ele*. Editura Meridiane, 1981.
25. Nicolau Marin-Golfin, *Istoria Artelor*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1972.
26. Papu Edgar, *Arta şi umanul*, Editura Meridiane, 1972.
27. Piaget Jean, *Psihologia copilului,* Intreprinderea Poligrafică Crişana, Oradea, 1966.
28. Pleşu Andrei, *Călătorie în lumea formelor*, Editura Meridiane, 1974.
29. Pohonţu Eugen, *Iniţiere în artele plastice*, Editura Albatros, 1980.
30. Proudhon Pierre-Joseph, *Principiul artei şi destinaţia ei socială,* editura Meridiane, 1987.
31. Ouvray Robert, S. *Copil abuzat, copil meduzat,* Editura Eurostampa, Timişoara, 2001.
32. Şchiopu Ursula, Verza E. *Psihologia vârstelor,* Editura Didactică şi Pedagogică, 1995.
33. Şuşală Ion, O. Bărbulescu, *Dicţionar de artă*, Editura Sigma, 1993.
34. Tohăneanu Alexandru, *Metodica predării lecţiilor de desen la clasele V – VIII,* Editura Didactică şi Pedagogică, 1972.
35. Traube T. *La valeur diagnostique des dessins des enfants difficiles,* Arhive psihologice, 1938.
36. Wallon P, Cambier A, Engelhart D. *Le dessin de l'enfant,* Editura P.U.F. Paris, 1990.
37. Widlocher D. *L'interprétation des dessins d'enfant,* Bruxelles, Collection Psyhologie et sciences humaines, 1965.
38. Winnicott, D. W. *De la pediatrie la psihanaliză* Opere - 1 - Editura TREI, Bucureşti, 2003.



Religia şi arta se cer înțelese, în profunzimea lor, ca principalele elemente prin care omul se rupe de animal. Educația puilor în scopul integrării lor în condițiile existenței specifice, există la majoritatea milioanelor de specii din regnul animal. Educația esteticii vizuale, însă, aparține doar omului. Mai mult chiar, observăm că această estetică, chiar şi creația artistică, îşi au rădăcinile în nevoia copilului mic, încă neîndrumat de adult, de a transmite prin desen idei, sentimente sau opinii despre sine ori despre modul cum înțelege el mediul în care trăieşte. Prin imaginile create el aprobă, dezaprobă sau amendează lumea cu care vine în contact… Cu mult înainte de a învăța scrierea, odată cu mersul pe picioare şi cu vorbirea, minorul desenează din dorința de a-şi expune pentru sine trăirile ori pentru a le comunica altora. Concluziile pe care le expunem sunt formulate în urma unor studii îndelungate, pe grupuri de copii de aceiaşi vârstă, din toate etniile şi rasele umane…